Digitized by Google

gle

INTRODUCTION

AU CODE D'HARMONIE

OU

NOUVEAU SYSTÈME DE BASSE FONDAMENTALE

Digitized by Google

PARIS

IMPRIMERIE ET PROCÉDÉS DE MUSIQUE D'EUGÈNE DUVERGER

RUE DE VERNEUIL, N° 4.

Digitized by Google

INTRODUCTION

AU

CODE D'HARMONIE

PRATIQUE ET THÉORIQUE

OU

NOUVEAU SYSTÈME DE BASSE FONDAMENTALE

DÉDIÉ A S. A. I. MONSEIGNEUR

LE PRINCE D'OLDENBOURG

PAR

NICOLAS GIULIANI

MAITRE DE CHAPELLE

ATTACHÉ AU SERVICE DE SA MAJESTÉ L'IMPÉRATRICE DE RUSSIE.

ASTOR LIBRARY NEW-YORK

SAINT-PÉTERSBOURG

J. HAUER ET Co, LIBRAIRES DE LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE

PARIS

HECTOR BOSSANGE, 21 BIS, QUAI VOLTAIRE.

1847

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

A Son Altesse Impériale Monseigneur
le Prince d'Oldenbourg.

MONSEIGNEUR,

Ce n'est pas seulement une naissance illustre et les dons brillants de la fortune qui distinguent VOTRE ALTESSE IMPÉRIALE; elle a su trouver dans les beaux-arts une autre source de gloire; car si VOTRE ALTESSE IMPÉRIALE les cultive en maître, elle daigne aussi les encourager par tous les moyens qui sont en son pouvoir; cette protection éclairée est la plus belle récompense que puisse ambitionner un artiste.

L'auguste bienveillance dont VOTRE ALTESSE IMPÉRIALE a daigné m'honorer, en m'accordant la permission de lui dédier mon *Code d'Harmonie* ou *Nouveau système de Basse Fondamentale*, comble le plus cher de mes vœux et assurera le succès de mon ouvrage.

Je suis avec le plus profond respect,

MONSEIGNEUR,

De VOTRE ALTESSE IMPÉRIALE

Le très humble et très obéissant serviteur

NICOLAS GIULIANI.

Digitized by Google

INTRODUCTION

AU CODE D'HARMONIE

OU

NOUVEAU SYSTÈME DE BASSE FONDAMENTALE

PREMIÈRE PARTIE

De tout temps la musique a été traitée comme musique spéculative ou théorique, ou comme musique pratique. La musique d'après la théorie devient une science, et même une science très profonde, quand on veut trouver ou connaître le principe physique d'où elle naît, ainsi que toutes ses combinaisons, et constater les affections qu'elle nous cause, quoique tout ce qui a rapport à la théorie dérive d'un seul principe qui est physique et fondamental.

Il n'en est pas ainsi de la musique pratique : la musique pratique n'est autre chose qu'appliquer et mettre en usage les principes de la spéculative, disposant les sons de telle sorte que le tout produise à l'oreille l'effet le plus agréable.

La découverte de l'*accord parfait* dans la résonnance du corps sonore, la classification des accords, ainsi que l'application des mathématiques au calcul des rapports ou vibrations entre les différents intervalles, vaudront un honneur immortel à Rameau. Toutefois cet homme célèbre, préférant la recherche des phénomènes propres à faire découvrir l'application des *proportions* et de la *géométrie* à la résonnance, et prétendant faire ressortir toute l'harmonie de certains phénomènes physiques entièrement inutiles aux progrès de son art, s'arrêta à moitié chemin dans sa marche savante, de sorte que ses ouvrages sont restés incomplets, soit par le peu de clarté de leur rédaction, soit par les contradictions continuelles qu'on y rencontre, sur la manière de traiter certains accords.

C'est à l'immortel Rousseau et à l'illustre géomètre d'Alembert que nous devons des connaissances plus exactes sur les rapports des intervalles ; d'après les travaux de ces deux hommes célèbres, ainsi que des membres de l'Académie Française et des plus célèbres physiciens en ce qui concerne l'acoustique, cet art est devenu une science *physico-mathématique*, dans laquelle tout est calculé et tout est rapporté à un principe unique.

Maintenant, si l'harmonie est l'œuvre de la nature et si, d'après ses divers rapports, on connaît la *nature des accords*, je me demande d'où peuvent naître tant de différentes écoles, tous ces principes contradictoires, tous ces sys-

Digitized by Google

tèmes si opposés les uns aux autres sur la manière de traiter l'harmonie; enfin d'où peuvent naître toutes ces fautes que l'on fait sur la nature et la manière d'écrire les accords, ainsi que les accords de fausse relation dont la musique actuelle est remplie ?

Ces erreurs ne peuvent avoir pour origine que l'ambition immodérée qui s'est emparée de nos compositeurs modernes, lesquels, sans connaître ni le principe physique de l'harmonie, ni les différentes combinaisons qu'elle nous donne, chacun voulant montrer plus de connaissances que les autres, ont composé des systèmes et des traités d'harmonie qui sont en opposition les uns avec les autres, soit sur le principe physique de l'harmonie, soit sur la manière de la traiter; de sorte que, en voulant démontrer plus de connaissances, on s'est tellement éloigné du véritable principe, par des chemins opposés, que maintenant on ne connaît plus ce que c'est que la véritable harmonie, ni la nature des accords.

Entraîné par ces considérations et par le désir d'opposer une digue rationnelle à toutes les erreurs et aux faux principes que certains écrivains proclament tous les jours sur les règles anciennes et modernes, j'ai composé exprès un *Code d'Harmonie*, ou *Nouveau système de basse fondamentale*, dans lequel on trouve le véritable principe de toute l'harmonie, ainsi que tous les faits de la musique pratique rattachés au principe de la théorie et de la basse fondamentale, pour détruire les erreurs que le temps a produites, ainsi que les discussions qui se soulèvent tous les jours entre les différentes écoles et les artistes à cause de ces différents principes ; et comme tous mes exemples sont accompagnés et mis à l'épreuve de la basse fondamentale, pour démontrer la véritable *nature* et la *marche* des accords, il en résulte que chaque chapitre de mon *Code* servira de *loi fondamentale* sur la nature et la progression des accords, ainsi que pour la marche harmonique ; de plus, comme tout système doit avoir ses règles fondamentales sur lesquelles il repose, ces règles sont en petit nombre et même très simples, puisqu'elles ne se rapportent qu'aux règles données par la nature, sur la *marche* des différents *intervalles* et *accords*, ainsi que sur la *liaison*, l'*analogie* et les *rapports* qui doivent toujours exister entre les accords.

Il est donc évident que, sans une connaissance profonde des règles et des différentes marches de la basse fondamentale, on ne connaîtra jamais ce que c'est que l'harmonie. — Eh quoi ! dira-t-on peut-être, ce nouvel harmoniste voudrait-il, avec sa basse fondamentale, faire reculer l'harmonie jusqu'au temps de Rameau ?

Je sais très bien que pour faire valoir et donner plus de vogue à leurs assertions, quelques harmonistes ou écrivains sur l'harmonie ont osé publier que l'*harmonie moderne, ses règles et ses accords sont différents de ceux qui existaient au temps de Rameau ;* d'autres ont trouvé le *système de Rameau fondé sur des règles de fantaisie qui ne pouvaient avoir qu'une application forcée dans la pratique.* Il en est d'autres qui ont prétendu que *les règles de la musique pratique ont plus d'étendue, plus de puissance que celles de la théorie.* Toutes ces assertions erronées ne peuvent être admises que par ceux qui ne connaissent pas l'harmonie.

Digitized by Google

Mais si quelque antagoniste de la basse fondamentale pouvait croire que mon système tend à faire reculer l'harmonie au temps de Rameau, je lui adresserais les observations suivantes, en le priant d'y répondre :

1° Quels progrès l'harmonie a-t-elle faits depuis Rameau, lorsque sur mille compositeurs et harmonistes nous en voyons neuf cent quatre-vingt-dix qui ignorent le principe, la nature, ainsi que la manière d'accompagner la quatrième note de la gamme? (*Voy.* 2e partie de cette INTRODUCTION.)

2° Dans quel conservatoire, dans quelle académie de l'Europe a-t-on reconnu que la gamme harmonique ou règle d'octave, destinée à la pratique des règles élémentaires et fondamentales, sur laquelle tout notre système est basé, est contre la marche des accords, parce qu'elle en renferme quelques-uns de fausse relation ? (*Voy.* 2e partie, INTRODUCTION.)

3° Quel est l'harmoniste qui, dans une progression dissonante, soit chromatique ou chromatique-enharmonique, ne fera pas de fautes en écrivant des notes avec des dièses au lieu de celles avec des bémols, et *vice versâ*, notes que donne la touche même du piano? A quoi attribuer ces fautes, si ce n'est au peu de connaissance de la basse fondamentale, ignorance qui fait méconnaître la nature des accords, ainsi que celle des notes dont ils sont composés ? (1re partie, INTRODUCTION.)

4° Combien n'a-t-on pas vu de musiciens prodiguer les raisonnements et les règles pour expliquer la source de l'accord de *sixte augmentée* avec la *tierce* et la *quinte*, sans connaître eux-mêmes l'origine et la nature de cet accord ? (INTRODUCTION, 1re partie.)

5° Quel est le système ou traité d'harmonie qui n'en a fait autant relativement aux *fausses relations*, sans savoir ce que c'est que la fausse relation dans les accords ? (INTRODUCTION, 2e partie.)

6° Qui a montré le principe physique des *consonnances* et des *dissonances* ? (*Voy.* INTRODUCTION et SYSTÈME.)

7° Qui a donné un chapitre complet de toutes les *prolongations* possibles, soit avec les accords fondamentaux, ainsi que dans leurs renversements, faisant connaître en même temps quelles sont les notes avec lesquelles on doit *préparer*, *accompagner* et *résoudre* ces dissonances diverses, notions qui rendent ce chapitre moins compliqué ? (*Voy.* SYSTÈME, chapitre des *Prolongations*.)

8° Quel est le système ou traité d'harmonie qui a fait connaître que, sur *une seule* progression de notes fondamentales, on peut produire toutes les *progressions* des accords *fondamentaux*, ainsi que toutes les *prolongations* connues et toutes celles que l'on voudra, dont chaque accord et chacune de ces prolongations forment autant de progressions à part, mécanisme qui prouve que l'on peut traiter l'harmonie avec la plus grande facilité ? (*Voy.* SYSTÈME, chapitre des *Progressions chromatiques*.)

9° Dans quel système trouve-t-on le moyen de passer du mode d'*ut* dans tous les modes connus, majeurs et mineurs, et d'y rentrer au moyen d'un *seul accord intermédiaire?* (*Voy.* SYSTÈME, chapitre des *Modulations*.)

10° Où trouver comment, par le moyen de l'enharmonique et avec le seul

Digitized by Google

accord de *septième diminuée, sol dièse, si, re, fa,* on peut passer subitement dans tous les modes connus, majeurs et mineurs, sans exception ? (*Voy.* SYSTÈME, chapitre de l'*Enharmonique.*)

11° Quel système a parlé des *ressources harmoniques*, ou manière d'employer les différentes cadences, dans lesquelles on peut changer toutes les toniques avec tous les accords fondamentaux ? (*Voy.* SYSTÈME, chapitre des *Ressources harmoniques.*)

12° Dans quel système a-t-on jamais parlé des accords par *supposition*, qui est le genre de l'harmonie le plus compliqué, à cause de la prolongation de tous les sons des accords fondamentaux dissonants, lesquels, sur une basse supposée ou étrangère à l'accord, peuvent faire autant de résolutions diverses qu'il y a d'accords dans la gamme? (*Voy.* SYSTÈME, chapitre de l'*Harmonie compliquée.*)

13° Enfin quel est celui qui a donné une analyse physique pour expliquer le motif des *changements* et *variations* que l'on rencontre dans la manière d'accompagner la gamme du mode mineur, et mille autres choses? (*Voy.* SYSTÈME, *Gamme du mode mineur.*)

Après toutes ces explications, on peut se demander si l'harmonie a fait des progrès depuis Rameau, ou si elle est restée dans le même état de confusion et de barbarie où elle se trouvait avant lui? Car ce que je viens d'avancer sera physiquement prouvé et démontré dans cette *Introduction* et dans le *Code* qui la suit.

Les raisons qui m'ont porté à écrire cette *Introduction* avant la publication de mon *Code d'Harmonie* sont les suivantes :

La première est que Reicha, auteur du *Traité d'Harmonie pratique,* adopté pour apprendre l'harmonie aux élèves du Conservatoire de Paris, ayant avancé dans sa préface que « les anciens systèmes de musique étant arides et en contra-« diction avec la musique moderne, il est résulté de cet enseignement que tous « ceux qui ont précédé le sien se trouvent incomplets et en contradiction avec « la musique moderne ;» comme mon *Code d'Harmonie ou Nouveau Système de basse fondamentale* n'est composé que sur un *ancien principe,* qui est celui de la *nature* et de la *basse fondamentale,* voulant alors démontrer la vérité du principe sur lequel mon *Code d'Harmonie* est basé, je me permettrai d'analyser seulement les exemples contenus dans la préface du *Traité pratique* de Reicha pour établir la nature de cette musique *pratique et moderne,* relativement à celle produite par un principe physique et fondamental.

La seconde est le jugement erroné porté sur Rameau par M. Castil-Blaze, au chapitre de la gamme, ou règle d'octave de son *Nouveau Dictionnaire de musique moderne,* sur la manière d'accompagner la *quatrième* et la *sixième note de la gamme.* Les morts ne pouvant répondre au *Nouveau Dictionnaire de musique moderne,* je regarde comme un devoir de devenir l'interprète de Rameau, premièrement pour défendre cet artiste distingué, et secondement pour développer le phénomène de cet accord qui, par ses combinaisons, sa nature et son double emploi pendant deux siècles, a été la torture des har-

Digitized by Google

monistes; de même, comme il joue presque le premier rôle dans mon *Code*, il m'a paru indispensable de faire connaître à fond son principe, sa nature, ainsi que la manière de l'employer.

Une troisième raison, qui sera *très intéressante pour le lecteur*, sont les proclamations et les assertions erronées des deux antagonistes de la basse fondamentale, MM. Fétis père et Berlioz, que l'on considère comme les *oracles de l'harmonie*, lesquels, non contents d'attaquer la théorie et le principe fondamental de l'harmonie, se permettent aussi d'attaquer les connaissances de Rameau qui, par ses découvertes, fait honneur à la France; le premier, dans son ouvrage: *La Musique mise à la portée de tout le monde*, au chapitre de l'*Harmonie;* et le second, par les deux analyses critiques qui furent publiées dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, nos 32 et 33 de l'année 1842, dans lesquels M. Berlioz attaque Rameau et ses connaissances. Comme toutes les assertions de ces deux professeurs ne tendent qu'à faire tomber l'harmonie et ses règles dans un état de confusion; d'un autre côté, comme, dans toute la France, personne ne prend la plume pour défendre Rameau et opposer une digue rationnelle à toutes les *erreurs* proclamées tous les jours, surtout par le premier, avec ses *Analyses d'histoire et de théorie de l'harmonie*, publiées l'année dernière; moi, quoique étranger à la nation française, je me fais un devoir de devenir l'interprète de Rameau, et de faire à mon tour une analyse critique de toutes les assertions qu'on a publiées jusqu'ici sur lui, ainsi que de tout ce qu'on a dit sur le rapport de l'harmonie et ses règles.

Il est vrai que, devant remplir cette tâche dans une langue étrangère, je n'ai pas le talent d'employer des *phrases choisies*, ni celui de *remplir beaucoup de pages* sans *rien prouver*; mais comme je m'adresse aux véritables connaisseurs d'harmonie, j'irai, sans préambule, par des exemples physiques, au dénouement de toutes les objections que je me permettrai de réfuter.

Ainsi lisez dans la préface du traité de Reicha, où il dit (parlant des systèmes anciens): « Les productions de ce temps étaient plutôt une science abstraite « qu'un bel art destiné à émouvoir l'âme et à toucher le cœur; aussi l'ensei- « gnement d'une telle composition était-il peu favorable à l'imagination, au « sentiment, au génie. »

Je crois qu'avec un traité d'harmonie un élève ne pourra apprendre autre chose que les règles de la composition; je suis même d'avis que ce ne sera jamais un ouvrage de cette nature qui pourra donner à l'élève le *sentiment*, le *génie*, lui *former le goût* et l'*imagination*.

« C'est cet enseignement aride qui fait la base de la plus grande partie des « traités sur la composition musicale publiés jusqu'à présent. Il en résulte « que ces ouvrages se trouvent incomplets et le plus souvent en contradiction « avec la musique moderne. »

Est-ce que la musique moderne a une autre gamme harmonique ou règle d'octave? Les accords sont-ils d'une nature différente de ceux classifiés par Rameau? Si l'assertion de l'auteur signifie que le goût a changé, que les mélodies sont plus chantantes, que l'instrumentation a pris un tel essor que

Digitized by Google

bientôt les compositeurs ne sauront plus où trouver du nouveau, alors nous sommes parfaitement d'accord; mais la gamme et les accords ne peuvent pas changer, parce que c'est la nature qui les a produits, parce qu'ils ont existé avant Rameau qui seulement les a développés, classifiés, et qu'ils existeront, sans changement quelconque, tant qu'il y aura de la musique.

En parlant de la musique que l'on doit faire aujourd'hui, il dit ensuite: « On doit éviter les froids calculs et ne mettre au contraire que des idées, du « sentiment, du goût, des effets, de la mélodie, de la variété, dans les tableaux « de la musique imitative, etc., etc. »

Quelle richesse de description! quelle éruption de mots sonores! mais comment des personnes peu versées dans l'art musical, comment la tourbe des compositeurs ne seraient-ils pas entraînés à se persuader que l'étude seule de la musique pratique pourra leur faire acquérir, en musique, les brillantes qualités dont Reicha fait une si pompeuse énumération? Un artiste pourra-t-il jamais développer une de ces heureuses prérogatives, s'il n'est doué de ce *feu divin qui brûle sans cesse et ne se consume jamais!* (*Voy.* Rousseau, *Dict. de Mus.*, au mot *Génie.*)

Que peut entendre Reicha par de froids calculs? Croyait-il qu'au siècle passé on employait des calculs pour apprendre ou composer la musique? Il est vrai que Sauveur, le P. Mersenne, l'abbé Roussier de Marseille, Rameau, Rousseau, d'Alembert, ainsi que tous les membres de l'Académie, et tous les physiciens d'acoustique, ont calculé; mais ces calculs ont servi à faire connaître les rapports, ou le nombre de vibrations, entre les sons ou différents intervalles, ainsi qu'à développer des phénomènes sur les différentes sensations que certains sons produisent par rapport aux autres; mais jamais ils n'ont eu pour but d'enseigner la musique ou l'harmonie.

En parlant des ouvrages qui ont précédé le sien, Reicha dit plus bas :

« Malgré tout ce qu'ils ont de bon, ces derniers ouvrages manquent encore « de développement, car on aurait, par exemple, désiré y trouver des éclair- « cissements satisfaisants sur les objets suivants :

« 1. La cause principale qui rend la basse fautive. »

La basse continue étant fille de la basse fondamentale, la fille sera toujours fautive tant qu'elle ne connaîtra pas sa mère.

« 2. Une théorie instructive et complète des modulations. »

Celle que Reicha a donnée dans son traité ne peut satisfaire à cette prétention, car elle n'arrive pas même jusqu'aux limites de l'ordinaire.

« 3. Les lois d'après lesquelles la nature lie les différents accords entre « eux. »

Reicha a-t-il lui même observé ces lois? On trouve dans tous ses exemples une infinité d'accords parfaits qui se succèdent diatoniquement, et bien que cet auteur les emploie par mouvement contraire, ou en renversant les accords, afin d'éviter les deux quintes, il n'a pas réfléchi à la règle fondamentale qui dit : un accord renversé ne diffère point de l'accord direct qui l'a produit (*voy.* Code, règle n° 3); de sorte qu'en évitant les deux quintes il n'a pas

Digitized by Google

évité la fausse relation qui se forme entre deux accords parfaits qui se succèdent diatoniquement, entre lesquels il n'y a pas de *liaison, d'analogie.*

« 4. Une théorie plus étendue des notes accidentelles, c'est-à-dire de celles qui ne comptent pas dans l'harmonie. »

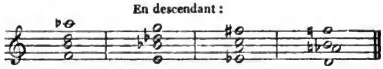
Cette théorie serait nécessaire pour ceux qui apprennent la musique, mais elle devient inutile dans un traité d'harmonie. Quel est celui qui oserait entreprendre la composition avant d'être en état de faire la distinction entre les notes réelles et celles de passage?

« 5. Les moyens de créer des marches harmoniques. »

Après avoir parcouru avec attention le traité de Reicha et tous les exemples qu'il donne, je n'ai trouvé que de petites marches diatoniques, mais pas une de celles appelées *progression chromatique,* à l'exception de quatre accords de septième diminuée, dans la classification de son dixième accord, où il dit : « On peut faire une suite de trois ou quatre accords de septième diminuée. » A l'appui de cette assertion, il donne les deux exemples suivants.

En descendant :

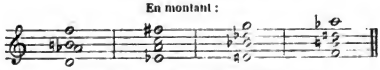
N° 1.



Toutes les parties descendantes par demi-tons.

En montant :

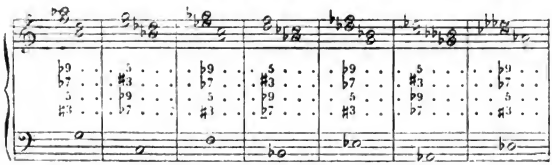
N° 2.



Toutes les parties montantes par demi-tons.

Maintenant, je le demande, par quel moyen pouvons-nous analyser ces quatre accords pour savoir s'il y a des fautes dans la manière dont Reicha les a écrits, autrement qu'en les soumettant à l'épreuve de la basse fondamentale? Comme l'accord de septième diminuée est un accord fondamental en *second,* puisqu'il est un produit de l'accord fondamental de neuvième mineure, dans cette épreuve il faut que la basse fondamentale monte progressivement de quarte et descende de quinte, faisant une progression descendante de cadences évitées, dans laquelle chaque note de la basse fondamentale sera accompagnée de l'accord de *neuvième mineure;* ainsi, pour que la marche des parties et leur résolution soit plus visible, je marquerai les accords par ordre de tierces.

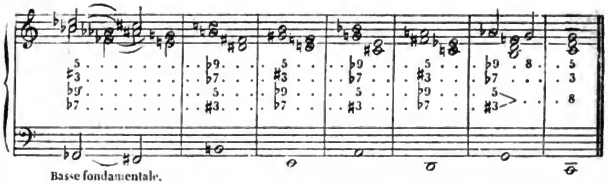
N° 3



Basse fondamentale.

Volti.

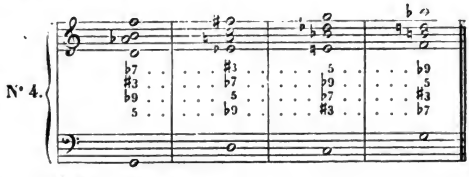
Digitized by Google



D'après cet exemple, si Reicha avait considéré la nature de ces quatre accords suivant la basse fondamentale qui les produit, et non d'après ses connaissances pratiques, qui ne peuvent rien produire de physique, il n'aurait pas placé dans le troisième accord de son premier exemple un *fa dièse* au lieu d'un *sol bémol*, ni dans la quatrième mesure, ou quatrième accord, un *si naturel* au lieu d'un *ut bémol*.

Quant à ce qui regarde son exemple n° 2, dont toutes les parties montent chromatiquement, je dirai que cet harmoniste ignorait non-seulement la manière d'écrire quatre accords chromatiquement, mais même ce que c'est que le mot *progression*, par la raison suivante : comme dans l'exemple n° 1, toutes les parties descendent, les deux dissonances de *septième* et de *neuvième* mineures font résolution sur la tierce et la quinte de l'accord suivant; mais comme les quatre accords de l'exemple n° 2 sont les mêmes accords que ceux de l'exemple n° 1, écrits à rebours, comment les mêmes septième et neuvième pourront-elles se résoudre dans l'accord suivant, puisque Reicha les fait monter au lieu de descendre?

Mais enfin, d'après l'exemple suivant, on pourra reconnaître le peu de connaissances de cet auteur, même dans le second exemple, sur la manière d'écrire quatre accords dissonants.

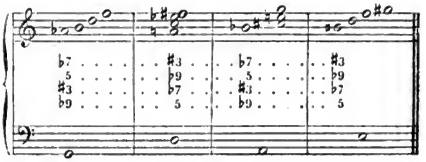


D'après cette épreuve, où a-t-on vu que la note *sensible* du second accord montant d'un degré fît *quinte* sur l'accord suivant? Où a-t-on vu une septième *monter* à la neuvième, la quinte à la *septième*, et la neuvième mineure *monter* à la tierce *majeure?* De plus, où a-t-on vu, dans une marche ou progression, que la basse fondamentale descendît d'un degré? Si cet harmoniste avait une connaissance plus exacte de la basse fondamentale et de ses différentes marches, il aurait su que, dans une progression chromatique ascendante, la basse fon-

Digitized by Google

damentale doit descendre de *tierce* et monter de *quarte;* je dirai plus : si même ce professeur voulait faire monter les quatre accords de son exemple n° 2, sans faire attention à la résolution des dissonances mineures, alors pour donner une marche plus régulière aux autres intervalles, c'est-à-dire à la note *sensible* et à la *quinte,* il aurait marqué les accords de la manière démontrée dans l'exemple suivant :

N° 5.



B. F.

D'après cet exemple, on peut voir que les deux derniers accords de Reicha sont aussi en défaut, puisqu'il a marqué dans son troisième accord un *ré bémol* au lieu d'un *ut dièse ;* et dans le quatrième, un *la bémol* au lieu d'un *sol dièse ;* d'où il faut conclure que sans connaître la basse fondamentale, on ne sera jamais dans le cas d'écrire quatre accords chromatiques sans faire de fautes sur la nature des accords, ainsi que sur celle des notes qui les composent.

Reicha, voulant montrer *la cause* qui *rend la basse fautive,* dit à la page 16 :

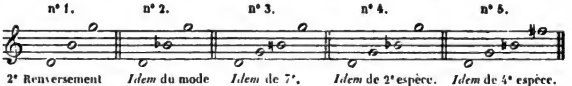
« *Observation sur la quarte juste ou consonnante, rapport à la basse.*

« L'expérience a démontré que les accords où cet intervalle se fait entre la « basse et une des parties supérieures produisent un très mauvais effet, si on n'a « pas suivi la règle qui apprend à les traiter convenablement.

« En sachant bien employer cette quarte et en observant, en même temps, « tout ce que j'ai dit plus haut sur les renversements des accords, on sera à « même de faire une basse au moins exempte de fautes.

« Cette quarte se trouve dans le second renversement des accords suivants :

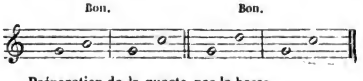
N° 6.



2e Renversement de l'accord parfait. — *Idem* du mode mineur. — *Idem* de 7e. — *Idem* de 2e espèce. — *Idem* de 4e espèce.

« Dans ces cinq accords, la basse fait, avec une des parties hautes, l'intervalle « *ré*, *sol*, c'est-à-dire une quarte juste ; pour rendre plus intelligible la règle « à suivre dans l'emploi de cette quarte, nous expliquerons les exemples sui- « vants ; pour plus de facilité, nous les avons faits à deux parties :

N° 7.



Préparation de la quarte par la basse.

Digitized by Google

« Cet exemple est bon parce que les deux intervalles dont il se compose ont « une note commune (*sol*), qui reste immobile dans la même partie : cette note « commune lie les deux intervalles plus étroitement et rend ainsi la quarte « praticable.

« Nous appellerons ce cas : *préparation de la quarte par la basse*, puisque c'est « dans cette partie que se trouve la note commune.

« Beaucoup de personnes envisagent la quarte comme dissonance quand « elle se fait entre la basse et une partie haute, parce qu'alors elle a besoin de « préparation. Si cette raison était suffisante, il s'ensuivrait que la seconde « majeure, la seconde augmentée, la quarte augmentée, la quarte diminuée, la « sixte augmentée, la septième augmentée et la septième mineure, seraient des « intervalles consonnants, parce qu'ils peuvent se frapper sans préparation, et « il en résulterait cette conséquence bizarre, que la quarte augmentée serait « une consonnance, tandis que la quarte juste serait une dissonance.

« Au reste, il importe peu que l'on envisage la quarte comme consonnance « ou comme dissonance, pourvu qu'on sache l'employer dans la pratique. »

Cette dernière phrase de Reicha est ce qui mérite le plus d'attention dans tout son raisonnement. Comment! il importe peu, pour un jeune homme qui apprend l'harmonie, de savoir si la quarte est une consonnance ou une dissonance, tandis que tous les jours il s'établit de vives discussions entre les harmonistes au sujet de cette différence! La seule réponse que l'on puisse faire au raisonnement de Reicha, c'est qu'en le publiant il ignorait ce que c'est que *consonnance* et *dissonance*. Comme je suis à même de prouver cette assertion, je me vois dans l'obligation de démontrer le principe physique des consonnances et des dissonances, ainsi que le nombre de quartes qui se trouvent dans l'harmonie, démonstration contre laquelle il n'est pas d'objection possible. (Code, *Expérience physique*, liv. Ier, chap. IX.)

Si l'on fait résonner un corps sonore, outre le son principal, par exemple *ut* et son octave, on entendra aussi deux autres sons très aigus, dont l'un est la douzième au-dessus du son principal, et l'autre est la dix-septième majeure également au-dessus. On appelle le son principal *générateur*, et les deux autres qu'il engendre sont ses *aliquotes*, en y comptant l'octave.

Voilà donc l'origine de l'accord parfait : *ut* qui est le son fondamental, *mi*, tierce majeure, qui est la dix-septième majeure, et *sol*, quinte qui est la douzième.

Dans les trois sons qui constituent l'accord parfait, nous trouvons la génération des consonnances, savoir : la *tierce mineure* de *mi* à *sol*; la *sixte mineure* du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la *quarte* du *sol* à ce même *ut*; et la *sixte majeure* du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui, c'est-à-dire la double tierce au-dessus du générateur.

Telle est la génération de toutes les consonnances et de la *quarte juste* ou *consonnante*, lesquelles naissent toutes de l'accord parfait majeur, et ce dernier se forme de l'assemblage des consonnances.

Les consonnances se divisent en parfaites et imparfaites : les imparfaites sont

Digitized by Google

la *tierce* et la *sixte*, parce qu'elles peuvent être augmentées ou diminuées; la quarte et la quinte, dont l'intervalle est juste ou parfait; lorsque ces deux intervalles sont tels qu'ils doivent être, ils sont *consonnants* ou intervalles parfaits; s'il y a augmentation ou diminution, la quarte et la quinte deviennent alors intervalles *dissonants;* d'où il résulte que la quarte et la quinte sont à la fois intervalles parfaits ou *consonnants* et *dissonants*, et cette différence se détermine par les différentes combinaisons dans lesquelles les accords fondamentaux dissonants et leurs renversements sont composés, car il y a des accords où les quartes et les quintes sont *parfaites*, d'autres où ces deux intervalles sont *augmentés* ou *diminués;* ainsi la seule et unique consonnance parfaite est l'*octave*, intervalle qui ne peut être ni augmenté ni diminué, excepté seulement comme note de passage ou de goût.

Voyons maintenant quelles sont les dissonances et comment elles se forment.

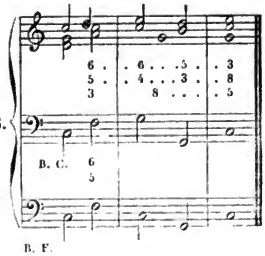
A l'égard des dissonances de *seconde*, de *quarte*, de *septième* et de *neuvième*, que nous employons dans les *prolongations*, elles n'existent pas dans la nature, et en voici l'origine.

C'est d'après le mouvement de la basse que toutes les consonnances peuvent devenir dissonances; d'où il résulte que les dissonances que nous employons dans les prolongations ne sont autre chose que des accords *artificiels* produits par le travail de l'art et non pas un produit de la nature.

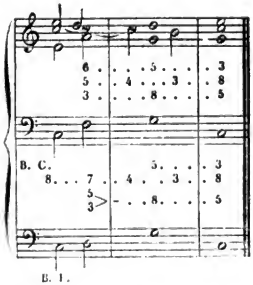
Ensuite, comme les dissonances ou notes prolongées, dans un accord, sont des notes étrangères à l'accord où elles sont employées, il faut, pour les rendre moins dures à l'oreille, qu'elles soient assujetties à la *préparation* et à la loi de la *résolution*.

Ainsi la quarte juste, comme note étrangère dans un accord, ayant besoin d'être préparée ou liée avec une note de l'accord précédent, et devant être résolue, est une *dissonance*, à l'exception de la quarte accompagnée de la sixte, ce que démontrent les deux exemples suivants :

N° 8.



N° 9.



Dans l'exemple n° 8, la quarte accompagnée de la *sixte* n'est pas une dissonance, puisque l'accord de quarte et sixte sur la cinquième note est le second

Digitized by Google

renversement de l'accord parfait d'*ut*, dans lequel la quarte est la note fondamentale qui fait quinte avec la fondamentale de l'accord précédent, et octave avec celle où elle se trouve, et c'est ce qui forme la *liaison* entre les deux accords.

L'*ut*, qui fait quarte dans l'exemple n° 9, est une *dissonance* par deux raisons : 1° parce que cette note est étrangère dans l'accord de *sol* où elle fait le retard de la tierce; 2° parce qu'elle forme intervalle dissonant avec le *ré* de la partie supérieure, laquelle, d'après la règle fondamentale n° 2, est obligée de descendre dans l'accord suivant : donc l'*ut* qui fait quarte dans l'exemple n° 9 est une dissonance.

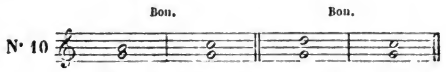
D'après tout ce que je viens de démontrer, on peut voir physiquement que nous avons dans l'harmonie trois sortes de quartes, savoir :

La quarte consonnante,
La quarte dissonante,
Et la dissonance de quarte.

Voilà donc trois quartes; or, d'après Reicha, il n'y en a qu'une seule, et, d'après ce qu'il a avancé, lui-même ne sait pas si elle est une *consonnance* ou une *dissonance*.

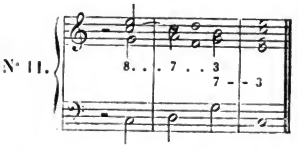
Maintenant que nous connaissons les consonnances et les dissonances, que nous savons combien il y a de quartes dans l'harmonie, procédons à l'analyse des nombreux raisonnements de Reicha sur la quarte.

Pour cet effet, analysons l'exemple n° 10, qui est le même qu'il a donné plus haut, marqué au n° 7.



Préparation de la quarte par la basse.

Par quel motif cet auteur a-t-il marqué, au-dessous de l'exemple : *Préparation de la quarte par la basse ?* D'abord, si l'on prépare une dissonance, il est censé qu'elle doit faire une prolongation dissonante sur la basse suivante, qui doit se résoudre par une consonnance, comme le démontre l'exemple suivant :



Si la préparation se fait par la basse, il n'y a pas d'autre exemple dans l'harmonie que le renversement de la prolongation de septième, dans lequel la

Digitized by Google

septième se trouvant à la basse, les autres parties forment sur cette basse ce qu'on appelle la *liaison de seconde*, ou l'accord de *seconde*, *quarte* et *sixte*, comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

N° 12.

En second lieu, comme l'*ut* qui, dans l'exemple de Reicha, fait quarte sur le *sol*, est la note *fondamentale* de l'accord, où cet auteur a-t-il pu prendre que la note *fondamentale* d'un accord eût besoin d'être préparée par la basse de l'accord précédent ?

Voici le même exemple dans lequel les notes *noires* servent à compléter les accords :

N° 13.

B. C.

B. F.

Dans cet exemple, les *sol* servent-ils à préparer l'*ut* qui fait quarte au-dessus ? Ou bien sont-ils la troisième partie des accords qui forment la liaison entre eux ?

Considérons ensuite les *sol* comme basses :

N° 14.

ped.

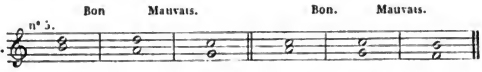
B. C.

Digitized by Google

Ici, les *sol* de la basse continue servent-ils à préparer l'*ut* qui fait quarte au-dessus? ou bien est-ce cette même troisième partie de l'accord qui a été transportée à la basse pour faire une *pédale?*

Comment est-il possible de se permettre de composer des traités d'harmonie, et même de critiquer ceux des autres, ne connaissant pas ce que c'est que *consonnance* et *dissonance*, ni même ce que c'est que *préparation?* Laissons enfin les autres exemples qui ne font que répéter les mêmes erreurs, et venons aux derniers exemples dans lesquels se trouvent deux accords *bons* et deux *mauvais*.

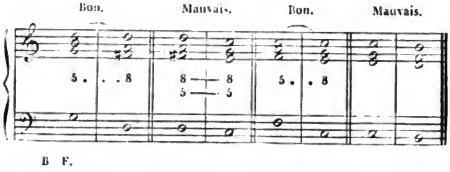
N° 15.



Dans l'exemple ci-dessus que Reicha a désigné par le n° 5, cet auteur trouve que la quarte *la ré* du second accord et la quarte *sol ut* du cinquième sont *bonnes*, parce que la première se trouve préparée avec le *ré* de l'accord précédent, et l'autre avec l'*ut*, tandis que la quarte *sol ut* du troisième accord et de *fa si* du sixième sont *mauvaises* parce qu'elles ne sont pas préparées.

La quarte *la ré* du premier exemple est bonne par la raison que le *ré* du premier accord fait quinte sur la fondamentale du premier accord et octave sur la fondamentale suivante, ce qui forme ainsi la *liaison* harmonique entre les deux accords; mais comment les sons *sol ut* du troisième accord, dont la fondamentale est *ut*, pourraient-ils succéder à la fondamentale *ré* du second accord, puisque entre les deux accords de *ré* et d'*ut* il n'y a pas une note commune pour les lier? De même pour les autres trois accords qui se suivent, comme on peut le voir par l'exemple suivant :

N° 16.



Reicha avance dans sa préface que tous les traités de musique publiés avant le sien manquaient d'éclaircissements suffisants sur « les lois d'après les-« quelles la nature lie entre eux les différents accords. »

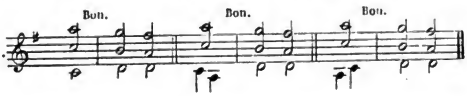
Comment ce professeur a-t-il pu reconnaître l'absence de ces lois de la liaison dans les autres traités, lorsqu'il ne savait pas les connaître dans le sien propre, attribuant le mauvais effet des deux accords à la *quarte*, et non au défaut de *liaison* entre les deux accords de *ré* et d'*ut*, comme aussi entre les deux accords d'*ut* et de *si?*

Pour prouver que Reicha n'a presque jamais observé cette loi, il suffira d'un seul exemple, qui n'est autre chose que l'alphabet de l'harmonie, et dans lequel

Digitized by Google

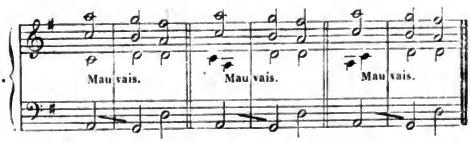
aucun élève, sans être harmoniste, ne fera pas de faute semblable. C'est le n° 17, où il donne des exemples sur *les demi-cadences* qu'il trouve bonnes.

N° 17.



Où trouver, dans ces exemples, cette *note commune qui lie plus étroitement les accords*, puisque dans tous les trois, les deux premiers accords sont des accords parfaits qui se succèdent diatoniquement et entre lesquels il n'y a pas de *liaison?* Exemple :

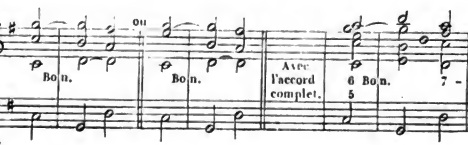
N° 18.



B. F.

Si l'on m'objecte qu'ayant donné ces exemples à trois parties, Reicha ne pouvait pas employer une quatrième note pour établir la liaison entre les accords, je répondrai que, sans qu'il soit besoin d'une quatrième partie et s'il avait connu la nature de l'accord de sous-dominante, il les aurait marqués de la manière suivante, conformément à *la loi de la liaison*. Exemple :

N° 19.



B. F.

Laissons tout ce qu'il dit sur la quarte pour revenir à la page 7 de l'édition de Paris, dans laquelle ce même auteur, voulant démontrer des connaissances profondes sur les consonnances et les dissonances, dit, en parlant de leurs phénomènes :

« La cause de la différence qui existe, en général, entre les consonnances et « les dissonances fut jadis attribuée à divers phénomènes; mais les progrès, « les expériences et découvertes qu'on a faits de nos jours dans l'acoustique « nous prouvent d'une manière satisfaisante que cette différence n'existe que « dans la proportion, plus ou moins simple, dans laquelle les vibrations de « deux sons se trouvent. »

Puisque Reicha fait intervenir ici les *phénomènes d'acoustique*, lesquels n'ont rien de commun avec un traité d'*harmonie pratique*, pourquoi nous prive-t-il

Digitized by Google

du plaisir de nous faire connaître quels sont ces progrès et ces découvertes que l'acoustique a faits de nos jours? Comme toutes les expériences d'acoustique, relativement aux différentes sensations que les consonnances et les dissonances produisent à nos oreilles, ne sont autre chose que des suppositions et des à peu près, est-ce que les oreilles et les opérations d'esprit des physiciens de nos jours sont différentes de celles des physiciens du siècle précédent? Est-ce que Reicha ignorait que le siècle passé fut celui des plus grands hommes dans tous les genres? De plus, Reicha prétend « que cette différence « entre les consonnances et les dissonances n'existe que dans la proportion « plus ou moins simple dans laquelle les vibrations respectives des deux sons « se trouvent.» Moi, je ne comprends pas dans l'harmonie ce que c'est que *proportion plus ou moins simple;* j'entends par *proportion*, dans la théorie de la musique, *l'égalité entre deux rapports*, et ces rapports dans les calculs sont de quatre sortes : 1° La *proportion* arithmétique, 2° la géométrique, 3° l'harmonique, 4° la contre-harmonique; je demande maintenant qu'est-ce qu'il y a de commun entre les *proportions* qui ne sont autre chose que des propriétés de *quantités abstraites* ou des propriétés de *nombres*, qui n'ont nulle affinité avec les sons ni avec leurs effets sur l'*organe auditif?* Mais la mode actuelle est de parler de choses qui n'entrent pas dans la question, pour montrer plus d'éloquence et de profondeur à ceux qui ne connaissent pas ce que c'est que *proportion, rapport* et *acoustique.*

Quant à ce qui regarde les phénomènes existants entre les consonnances et les dissonances, je dirai que si Reicha avait examiné tant soit peu les expériences faites sur la résonnance par Descartes, d'Estève de la Société royale de Montpellier, Diderot, Euler, Mengolli, Sauveur, Rameau, Rousseau, d'Alembert, et tout ce qui a été dit dans l'*Encyclopédie* par tous les membres de l'Académie, il trouverait que tous les phénomènes qu'il croit être de nouvelles découvertes de nos jours étaient connus un siècle et plus avant lui; et que d'Alembert ne trouvait dans la musique d'autre phénomène que l'origine de l'accord de *sixte augmentée*, accompagnée de la *tierce* et *quinte*, plus les variations que l'on rencontre sur la manière d'accompagner la gamme du mode mineur; mais Reicha trouve au-dessous de lui de parler de la gamme, et dit : « Cette formule ne vaut pas la peine d'être discutée dans cet ouvrage. » Il disait vrai, parce que la gamme aurait fait trop d'honneur à son système; et pour ce qui regarde l'accord de sixte augmentée avec *tierce* et *quinte*, comme il n'a pas cherché le moyen de réduire cet accord en principe, il en a trouvé un autre, qui est même contraire à celui de l'expérience, donnant à la basse fondamentale de cet accord la marche d'une *quinte inférieure sol ut*. Je prouverai plus bas l'erreur de Reicha sur l'accord de *sixte augmentée* et celui de la *gamme*. Il dit ensuite :

« Ainsi, par exemple, le rapport entre les vibrations d'*ut* et *mi bémol*, sa tierce « mineure, s'exprime ainsi : 5 et 6. »

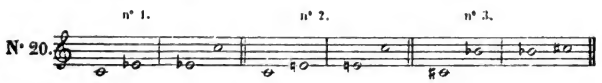
Voilà une lumineuse démonstration ! Ceux qui connaissent ce genre de calcul comprendront ce que Reicha entend par 5 et 6; mais comment un élève pour-

Digitized by Google

rait-il savoir lequel des deux sons *ut* et *mi bémol* fait *cinq* vibrations et l'autre *six?* Ensuite, ces nombres 5 et 6 ne sont pas ceux des vibrations entre *ut* et *mi bémol*, car *mi bémol* ne résonnant pas dans l'*ut*, ces rapports sont des fractions de nombre, lesquelles diffèrent de quelque chose entre les différentes tierces mineures; mais la seule *tierce mineure* qui donne les rapports de 5 à 6 est la seule tierce mineure *donnée par la nature* qui se trouve entre *mi* et *sol*, ces deux aliquotes résonnant dans le corps sonore.

Pour donner une idée de la manière dont Reicha compare les rapports de distance entre les intervalles, je marquerai l'exemple suivant qu'il donne à la page 5, édition de Paris; 8, édition de Vienne, où il dit :

« Pour indiquer la cause qui change les intervalles majeurs en intervalles « mineurs, les diminués en augmentés, dans leurs renversements, nous analy- « serons l'exemple suivant.



Il dit : « La tierce est mineure dans le n° 1, parce que *mi bémol* est plus proche « d'*ut* que *mi naturel* (sa tierce majeure); la sixte, dans ce même numéro, doit « être au contraire majeure, parce que *mi bémol* est plus éloigné d'*ut* que « *mi naturel* (sa tierce mineure); ainsi le *mi bémol*, au-dessus d'*ut*, raccourcit « l'intervalle, et, placé au-dessous d'*ut*, il l'agrandit. Par la même raison, la « tierce majeure, dans le n° 2, donne, dans son renversement, une sixte mi- « neure, car *mi naturel*, placé au-dessus d'*ut*, est plus éloigné que *mi bémol*, et « mis au-dessous, il en est plus proche. La même analyse a aussi lieu dans le « n°3; on remarquera que la septième diminuée (*ut dièse, si bémol*) étant le plus « court des intervalles de septième, son renversement (*si bémol, ut dièse*) est « par conséquent le plus grand des intervalles diminués. »

D'après la manière dont Reicha compare les rapports de distance entre les intervalles, nous pouvons dire aussi : Comme une *tierce* est plus proche de la tonique qu'une *quarte*, alors une *tierce augmentée* est moins éloignée de la tonique qu'une *quarte diminuée*, et tous ceux qui auront appris les rapports de distance entre les intervalles, d'après la manière de Reicha, réfléchiront longtemps avant de dire lequel de ces deux intervalles est le plus près de la tonique; et pourtant c'est la quarte diminuée.

Pour comparer les rapports de ces deux intervalles d'une manière plus exacte que celle de Reicha et qui soit à la portée de tout le monde, sans employer les calculs, je dirai : Tout harmoniste sait qu'un ton est divisé en deux demi-tons, dont l'un est *majeur* et l'autre *mineur*, ou *vice versâ;* faisons que le ton soit composé de cinq cinquièmes, c'est-à-dire $\frac{5}{5}$, le demi-ton mineur sera de $\frac{2}{5}$, qui est moins d'un demi-ton juste qui serait $2\frac{1}{2}$, et la majeure de $\frac{3}{5}$, qui est plus du demi-ton juste; ainsi la tierce augmentée étant composée de deux tons et d'un demi-ton mineur sera $\frac{12}{5}$; la quarte diminuée *ut dièse inférieur* et *fa naturel supérieur* étant composée d'un ton et deux demi-tons majeurs

Digitized by Google

sera $\frac{21}{5}$, ce qui fait que la tierce augmentée est plus grande que la quarte diminuée de $\frac{1}{5}$, fraction enharmonique qui répond à la moitié d'un demi-ton mineur, qui est le quart de ton enharmonique.

Laissons ces rapports et suivons Reicha où il a parlé des rapports entre *ut dièse* et *mi bémol*, et où il dit :

« L'acoustique démontre mathématiquement l'origine du son, ses qualités, « sa proportion, le rapport qui existe entre les sons, la cause qui rend les sons, « frappés simultanément, consonnants ou dissonants, et la nature des différents « phénomènes produits par eux. Elle est à la musique ce que l'optique est à la « peinture. »

De ces deux propositions, j'admets la seconde, sans convenir de la première; il est évident que l'on peut apprendre et connaître l'harmonie au plus haut degré de perfection, sans avoir nullement besoin d'aller chercher dans l'acoustique la *cause* des différentes nuances de plaisir ou de déplaisir que les sons nous font éprouver, par la concurrence plus ou moins fréquente des vibrations; et, lors même que nous voudrions admettre ou croire toutes les suppositions, toutes les hypothèses de l'acoustique, il est physiquement impossible d'exprimer un jugement assuré sur ces espériences par rapport à nos sensations, car il arrive très fréquemment que les vibrations sont concurrentes ou opposées, et dès lors le concours périodique des vibrations se trouvant dérangé, il en résulte le *pour* et le *contre*.

Il y aurait donc beaucoup à dire sur cette matière, et si quelqu'un voulait approfondir ce que je viens d'avancer, je l'engagerais à lire, dans l'*Encyclopédie*, ce que Rousseau dit à l'article *Consonnance*.

Reicha continue : « La composition pratique va infiniment plus loin que « l'acoustique; la première met en jeu une quantité innombrable de moyens, « que l'acoustique n'explique pas et ne peut pas expliquer. Il s'ensuit que « les règles de la composition pratique forment un code à part, que, tout à la « fois, notre organe auditif, le sentiment, l'esprit et l'expérience de plusieurs « siècles ont sanctionné. »

En ce qui regarde son harmonie pratique, qui met en jeu une quantité innombrable de moyens, je puis assurer positivement et même prouver qu'on ne trouve également dans son traité que des choses connues depuis longtemps. Après l'avoir sérieusement examiné, je crois pouvoir faire observer que lorsqu'un système est fondé sur un principe physique et fondamental, quelques règles deviennent nécessaires pour fixer la base ou les lois de ce principe, sans avoir jamais besoin d'exceptions, tandis qu'à chaque page du traité de Reicha on trouve des exceptions et des règles, qui sont opposées à la nature de l'accord qu'il donne pour exemple, et ces exemples eux-mêmes opposés à ses analyses.

Qu'il me soit permis d'espérer qu'on ne prendra pas en mauvaise part la manière dont je juge le traité de Reicha; mais, dans sa préface, ce professeur a avancé que tous les anciens systèmes étaient *arides, incomplets et en contradiction avec la musique moderne*. Or, comme mon système, à moi, est composé

Digitized by Google

sur un *ancien principe*, c'est d'après ce principe *aride* qu'à mon tour je me permets de juger seulement les assertions de la préface du *Traité pratique* de Reicha, laissant aux véritables artistes l'appréciation des réfutations critiques appuyées de preuves que contient cette introduction.

Reicha a commis une grave erreur s'il a prétendu que, dans l'harmonie, la pratique était préférable à la théorie; cela peut être dans les arts mécaniques, mais pour l'harmonie, la pratique ne vaut rien sans la théorie, puisqu'elle ne pourra jamais rien prouver de vrai, rien de physique, si elle n'est pas le résultat des règles et des différentes marches de la basse fondamentale, règles données par la nature, et dans lesquelles tout a été calculé par des rapports exacts.

Quelqu'un pourra peut-être présenter l'objection suivante :

« Quelle est la preuve physique au moyen de laquelle vous pouvez démon-
« trer que les calculs donnent les véritables rapports des intervalles, lorsque,
« dans son ouvrage (*La Musique mise à la portée de tout le monde*, ch. XI, p. 91),
« M. Fétis, maître de chapelle de S. M. le roi des Belges et directeur du Con-
« servatoire de musique, parlant des rapports qui passent entre le demi-ton
« majeur (*ut, ré bémol*) et le demi-ton mineur (*ut, ut dièse*) dont la différence
« entre *ré bémol* et *ut dièse* est 81 à 80, il dit :

« Or, il résulterait de là que, dans la pratique de l'exécution, les musiciens
« devraient faire *ré bémol* plus élevé qu'*ut dièse*, et c'est précisément le con-
« traire qui a lieu, parce que les musiciens sentent que l'*ut dièse* a une affinité
« ascendante, tandis que le *ré bémol* en a une descendante. La pratique se
« trouve donc en cela en contradiction avec la théorie. Quelques théoristes
« ont dit que ce fait ne détruit pas la théorie, qui ne saurait être fausse; d'au-
« tres ont affirmé que les musiciens font réellement *ré bémol* en croyant faire
« *ut dièse*, et *vice versâ*, ce qui, si cela était vrai, détruirait toute l'économie
« de la tonalité. Hâtons-nous de dire que d'Alembert, le physicien Charles,
« MM. de Prony, Savart et quelques autres savants, frappés de la solidité de
« l'objection, ont avoué qu'il est possible que des faits inconnus jusqu'ici ren-
« versent l'édifice des calculs qu'on a crus exacts, et que la théorie des véritables
« rapports des intervalles musicaux est peut-être encore à faire. »

D'après le jugement de tous ces hommes savants, voilà ma réponse relativement à ces phénomènes.

1° Les théoristes dont parle M. Fétis connaissaient la théorie des calculs, mais ils ignoraient l'affinité et la nature des intervalles d'*ut dièse* et de *ré bémol*, dont il s'agit.

2° Ceux qui ont assuré que les musiciens font réellement *ré bémol* en croyant faire *ut dièse*, ne connaissaient ni la théorie des calculs, ni la nature des deux intervalles.

3° Les physiciens, excepté d'Alembert, qui, frappés de la solidité de l'objection, ont avoué qu'il est possible que l'édifice des calculs soit encore à faire, connaissaient sans doute la théorie des calculs, mais non pas la nature des deux intervalles.

Digitized by Google

4° Et M. Fétis enfin, ne connaissant ni *les calculs*, ni *la nature des deux intervalles*, s'est hâté de publier, comme chose possible, le renversement de l'édifice des calculs.

Dans le cas où ma réponse ne serait pas suffisante pour convaincre mes lecteurs, et s'il y avait besoin de preuves physiques pour faire connaître la cause et la nature de ces prétendus phénomènes, je dirais d'abord que l'harmonie, ou la soi-disant *économie de la tonalité*, n'a besoin, en aucune façon, ni des rapports connus, ni de ceux qu'on pourrait découvrir encore, pourvu que les sons de l'échelle produisent des consonnances parfaitement justes avec les sons qui leur répondent dans la basse fondamentale. L'oreille se met peu en peine des petites différences de rapports qui glissent entre les intervalles et qu'on ne peut reconnaître que par la théorie des rapports.

Ensuite, d'après les connaissances dont M. Fétis a fait preuve sur l'histoire de la musique, dans l'ouvrage précité, il est évident que tous ceux y relatifs lui sont familiers, et il voudra bien reconnaître que jamais d'Alembert n'a *pensé* ni *publié* que l'édifice des calculs fût peut-être encore à faire, et surtout en raison de la solidité de l'objection dont parle M. Fétis.

Dans le discours préliminaire de son ouvrage, imprimé à Lyon, chez J.-M. Bruyset père et fils, d'Alembert dit, des calculs, à la page XXXI :

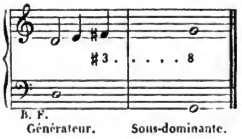
« Si les rapports de l'*octave*, de la *quinte* et de la *tierce* ne sont pas les vrais « rapports de la nature, ou exactement tels que nous les avons supposés, du « moins aucune expérience ne peut prouver qu'ils ne le sont pas; et puisque « ces rapports ont une expression simple et suffisent d'ailleurs à la théorie, « il serait inutile et contraire même à la saine manière de philosopher, « de vouloir imaginer d'autres rapports, pour en faire la base de quelque « système de musique. »

Cette citation de d'Alembert démontre clairement que jamais il n'a pensé que la théorie des rapports entre les intervalles restât encore à faire, *surtout par l'objection des deux intervalles* d'*ut dièse* et *ré bémol*.

Voyons en premier lieu, d'après une expérience physique, quels sont l'*affinité*, la *nature* et le *caractère* de ces deux intervalles, et pour y arriver, analysons-les, d'après la sensation qu'ils produisent à nos oreilles. Cette expérience est très facile à faire. Si l'on chante, ou si l'on joue ces quatre notes de la gamme du mode majeur de *ré*,

1er TÉTRACORDE.

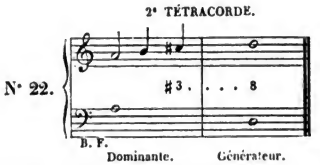
N° 21.



il n'est personne, même sans connaître l'harmonie, qui ne puisse sentir qu'après avoir chanté ou joué ces quatre notes, la phrase du chant n'est pas

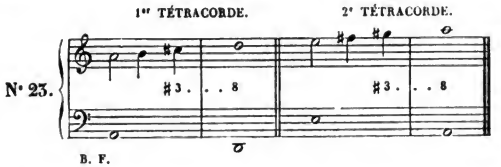
Digitized by Google

terminée, et que l'oreille y désire une suite; mais si, après ces quatre notes, on chante les quatre suivantes :



on pourra facilement sentir que l'oreille satisfaite n'y demande plus de suite, parce que le chant lui paraît fini.

Maintenant, comme la distance et les rapports de tous les intervalles de la gamme sont les mêmes dans tous les tons ou modes, si l'on chante la gamme suivante, qui est dans le mode de *la majeur*, et qu'on la chante également dans le même mode de *ré* (*voyez* l'exemple suivant) :



on pourra juger d'après celle-ci que, bien que l'*ut dièse* soit de même la note sensible de *ré* (où finit le premier tétracorde), cependant son affinité ascendante n'est pas aussi parfaite que celle du second tétracorde de l'autre gamme, puisque après le *ré* de la gamme en *la*, où finit le premier tétracorde, l'oreille y désire une suite, de manière que cette affinité ascendante de l'*ut dièse* n'est produite que dans la marche de la basse fondamentale, c'est-à-dire le générateur ou la tonique *ré*, dans le premier tétracorde de la gamme de *ré*, étant descendu à *sol*, cela forme une *cadence imparfaite*, puisque c'est le générateur qui est descendu à sa quinte au-dessous; tandis que dans le second tétracorde, le passage de la fondamentale *la* à la tonique *ré* est une *cadence parfaite*, qui est le produit retournant au générateur, dans lequel la fondamentale *la* résonne, et cette cadence, ou repos parfait, ne se forme que par la note sensible qui est l'*ut dièse*, qui annonce le générateur, de manière que cette affinité ascendante de l'*ut dièse* n'est produite que par le mode dans lequel cette note se trouve. (*Voyez* chapitre *Cadence*.)

Mais enfin les théoristes, les physiciens et M. Fétis désirent-ils que l'*ut dièse* ait une affinité descendante, aussi bien que celle de *ré bémol?* Ils peuvent se donner le plaisir de composer un morceau de musique dans le mode de *sol dièse majeur*, et ils trouveront que dans cette tonalité le phénomène de

Digitized by Google

l affinité ascendante s'est converti en affinité descendante ; on peut le voir et le sentir par la gamme suivante, n° 24, et la cadence n° 25, dans laquelle l'*ut dièse*, comme quatrième note de la gamme de *sol dièse majeur*, fait septième mineure sur la dominante tonique de ce mode, qui est *ré dièse;* alors, d'après sa nature de septième mineure, il est forcé de descendre pour faire tierce sur la tonique *sol dièse* de l'accord suivant :

N° 24.

N° 25.

De même, si l'on veut que l'affinité descendante de *ré bémol* se change en affinité ascendante, donnant la même affinité, la même sensation au *ré bémol*, qui prouve l'*ut dièse* dans le mode majeur de *ré*, on peut se donner le même plaisir en composant un morceau de musique dans le mode *mi double bémol majeur*, comme on peut le voir et le sentir par la gamme suivante de l'exemple n° 26 et la cadence de l'exemple n° 27, dans lesquelles le *ré bémol* est la note sensible ; et par cette démonstration tous les phénomènes ont disparu.

N° 26.

N° 27.

D'après ces deux exemples, on peut physiquement juger que cette affinité ascendante et descendante que la nature donne aux différents intervalles ne vient que du mode dans lequel se trouve un intervalle ; car si, dans un mode, il doit monter comme note sensible, dans un autre il doit descendre comme intervalle mineur ; donc si, dans le mode de *ré*, l'*ut dièse*, d'après son affinité ascendante comme note sensible, paraît plus grand que l'intervalle de *ré bémol*, ce n'est pas une raison pour confondre la *sensation* qu'un intervalle produit

Digitized by Google

avec les *rapports*. Aux yeux de ceux qui connaissent à fond la théorie des rapports, ainsi que la véritable nature des accords, des erreurs de cette nature donnent une très mauvaise opinion des connaissances de ceux qui les publient.

Mais puisque je me trouve avec M. Fétis, je me permettrai de faire quelques observations sur le chapitre X de son ouvrage où il traite de l'harmonie.

Laissons ce qu'il dit des intervalles et des renversements, et venons à la page 79, où il s'exprime ainsi :

« Deux gros livres ont été écrits sur la quarte, pour savoir si la quarte était « une consonnance ou une dissonance. »

Et M. Fétis décide la question, disant :

« La quarte est une consonnance d'une qualité inférieure aux autres, à cause « qu'elle est le renversement de la quinte. »

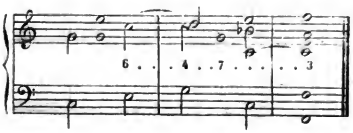
Cette citation prouve évidemment que M. Fétis, et ceux qui se sont donné la peine d'écrire deux gros livres sur la nature de la quarte, ignoraient la nature et la génération des consonnances et des dissonances, car (comme je l'ai démontré plus haut) nous avons dans l'harmonie trois sortes de quartes, savoir : la quarte *consonnante*, la quarte *dissonante* et la *dissonance de quarte*, lesquelles n'ont rien de commun avec la quinte, pour dériver de cette dernière, comme M. Fétis le prétend.

Plus bas, à la même page, il continue :

« J'ai dit que les intervalles consonnants sont agréables par eux-mêmes, et « que les autres ne le deviennent que par leur combinaison avec eux. Il résulte « de cette différence que la succession des consonnances est libre, et qu'on « peut en faire des suites aussi étendues qu'on le veut ; deux dissonances, au « contraire, ne peuvent se succéder, et dans la résolution d'une dissonance « sur une consonnance, la note dissonante doit descendre d'un degré. »

M. Fétis prétend que la succession des consonnances étant libre, on peut en faire des suites aussi étendues qu'on voudra ; comme les consonnances sont la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte* et l'*octave*, je reconnais que l'on peut faire des suites de *tierces*, ainsi que de *sixtes*, aussi étendues que l'on voudra, mais je n'ai pas encore vu ni entendu que l'on puisse faire des suites de *quartes* ainsi que de *quintes* aussi étendues que l'on voudra, à moins de vouloir déchirer les oreilles de tous ceux qui les écouteraient. En second lieu, il prétend que deux dissonances ne peuvent pas se succéder, et moi je trouve au contraire que non-seulement une dissonance, à sa résolution, peut faire de même dissonance sur la basse suivante, comme on peut le voir par l'exemple suivant :

N° 28.



mais aussi une dissonance de septième peut rester, d'après le mouvement

Digitized by Google

de la basse suivante, comme dissonance de quarte, et de plus cette quarte, à sa resolution descendante, peut faire septième diminuée sur la troisième note de la basse, comme on peut le voir par l'exemple suivant :

N° 29

Il dit encore : « Dans la résolution d'une dissonance sur une consonnance, « la note dissonante doit descendre d'un degré. »

Cela est juste, mais je crois que M. Fetis n'ignore pas que dans la résolution des accords par supposition, dans la musique compliquée, la *quinte augmentée* et la *septième majeure* font leur résolution en montant et non en descendant, comme on le verra plus loin au n° 52, quand je parlerai de la classification des accords de Reicha.

« Cette règle, ajoute-t-il, qu'on ne viole pas sans blesser une oreille délicate, « n'est cependant pas toujours respectée par Rossini, ni par les compositeurs de « son école ; mais si le maître de Pesaro fait pardonner ses négligences en « faveur des qualités de son génie, il n'en reste pas moins certain que la règle « est fondée sur des rapports irrécusables de convenance ou de répulsion des « sons, rapports qu'on ne viole pas en vain. »

D'Alembert, en parlant de l'imitation et de la fugue, dit :

« Les principales règles de la composition à plusieurs parties sont que les « dissonances se trouvent, autant qu'il est possible, préparées et sauvées dans « la même partie. » (Il ajoute ensuite :) « On ne laisse pourtant pas de transgres- « ser quelquefois ces préceptes, quand le goût et les circonstances l'exigent. En « musique comme dans tous les beaux-arts, c'est à l'artiste à donner et à « suivre les règles, c'est à l'homme de goût et de génie à trouver les excep- « tions. »

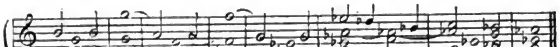
Voyons maintenant un petit exemple. La règle dit que la quarte majeure doit monter d'un degré pour faire sixte sur la basse suivante :

N° 30

B F.

Un autre, pour donner plus d'élégance au même exemple, met la règle de côté et fait monter la quarte majeure à la dixième, sur la basse suivante :

N° 31.



Je demande en premier lieu lequel de ces deux exemples produit plus d'effet et de chant à l'oreille ? En second lieu, puique M. Fétis, pour donner plus de profondeur à ses assertions, s'est permis de dire que la règle *pour résoudre les dissonances est fondée sur des rapports irrécusables,* je lui demande à mon tour : Est-ce que ce sont les rapports qui nous donnent les règles et les manières de résoudre les différentes dissonances, ou bien les rapports servent-ils à nous faire connaître seulement *les différents rapports entre les intervalles et ceux du tempérament, ainsi que le nombre des vibrations qu'un son produit par rapport aux autres ?*

Tout le mérite de M. Fétis consiste dans l'emploi de *mots choisis* et de *phrases préparées*, qui n'ont aucun rapport à la question, pour éblouir ceux qui ne connaissent pas ce que c'est que *rapport, dissonance* et *harmonie.*

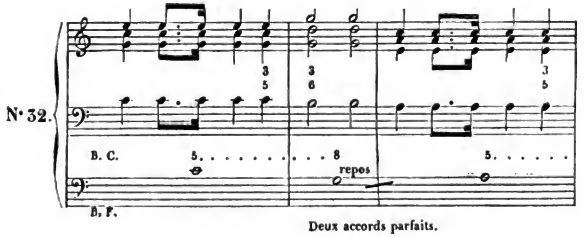
Maintenant je me permettrai de faire une autre observation : comment et d'après quelle connaissance M. Fétis ose-t-il se poser comme juge de Rossini et de ceux de son école ? M. Fétis ignore-t-il que l'Italie a été de tout temps la terre classique des beaux-arts, le berceau des plus grands maîtres et des plus grands génies? N'est-ce pas dans ce sanctuaire de l'harmonie que tous les musiciens étrangers sont venus pour se perfectionner et développer leur talent? Enfin, si l'Allemagne et la France peuvent compter Mozart, Gluck, Grétry, Weber et Meyerbeer, dont les travaux ont signalé une glorieuse époque dans les annales du théâtre, l'école italienne en peut compter des milliers, tels que Porpora, Scarlati, Jumelli, Pergolèse, Durante, Sacchini, Piccini, Tritta, Guglielmi, Sarti, Anfossi, Cimarosa, Paësiello, Fioraventi, Zingarelli, Cherubini, Simon, Meyer, Salieri, Nasolini, Mosca, Spontini, Paër, Farinelli, Coccia, Générali et tant d'autres, et enfin l'immortel Rossini qui a fait oublier tous ses prédécesseurs en excitant dans le monde musical une révolution analogue à celle que Napoléon a opérée dans le monde politique ; et M. Fétis ose le juger sur la règle de sauver la dissonance ! C'est ainsi que quelques vieilles perruques le condamnaient sans appel, avant qu'il eût composé *Guillaume Tell*, pour avoir fait deux quintes ou deux octaves. Oh ! malheureux censeurs ! Est-ce sur la manière de sauver une dissonance, ou pour avoir fait deux quintes ou deux octaves, que l'on peut juger si un grand artiste connaît l'harmonie et ses règles, lorsque moi je pourrais physiquement démontrer que tous ceux qui osent juger les grands artistes et critiquer les vieux systèmes, pour donner plus de vogue à leurs sophismes et à leurs paradoxes, sont justement ceux qui non-

Digitized by Google

seulement ignorent ce que c'est que l'harmonie et ses règles, mais même la génération et la nature des accords.

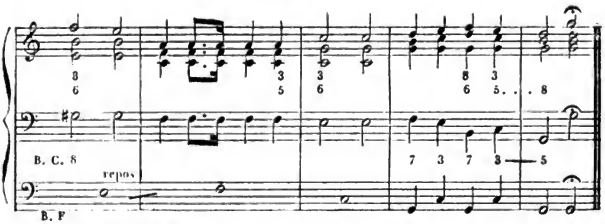
Je ne prétends pas, par mes observations, autoriser les élèves à faire deux quintes et deux octaves, mais je me permettrai de faire observer, d'après l'expérience, que toutes les fois que deux quintes ou deux octaves glissent dans deux accords entre lesquels il y a *liaison* et *analogie*, les deux quintes ou deux octaves ne blessent jamais l'oreille ; tandis que d'autres, attribuant le mauvais effet de deux accords parfaits qui se succèdent diatoniquement aux deux quintes et aux deux octaves, et jamais à la *liaison* et à l'*analogie* qui manque dans les accords, tâchent d'éviter les deux quintes par le mouvement contraire dans les parties ou par le renversement des accords. *Est-ce qu'un accord renversé diffère de l'accord direct qui l'a produit?* Est-ce qu'en évitant les deux quintes on croit avoir évité la fausse relation qui se forme dans deux accords sans *liaison* ni *analogie*, et appartenant à deux tonalités différentes?

D'après ce que je viens de dire, on ne doit pas croire que je prohibe absolument la succession de deux accords parfaits. Comme toute notre musique n'est autre chose qu'une succession continuelle de cadences *parfaites, imparfaites, rompues* et *interrompues*, lesquelles résultent toujours de deux accords fondamentaux, dont l'un annonce la cadence et l'autre la termine (*voyez* chapitre des *Cadences*), c'est dans le passage du premier au second accord que la succession de deux accords parfaits est très expressément défendue, par la raison que le premier accord, où commence la cadence, au lieu de faire sa cadence ou son repos dans l'accord suivant, avec une des cadences mentionnées ci-dessus, passe dans un autre mode avec un accord parfait, dont la tonalité est étrangère au premier : voilà précisément ce qui produit la fausse relation et le mauvais effet entre les deux accords. (*Voyez* chapitre de la *Fausse relation*.) Mais pour faire succéder un accord parfait à un autre, cela ne peut avoir lieu qu'après un *finale*, ou un *repos parfait*, dans lequel la phrase musicale, ou cadence, est terminée, et même après un repos imparfait, après lequel on peut répéter le même chant dans d'autres modes; c'est dans ce cas que les sons de l'accord précédent n'ont pas besoin de se lier avec ceux de l'accord suivant, comme on peut le voir par cet exemple :



Deux accords parfaits.

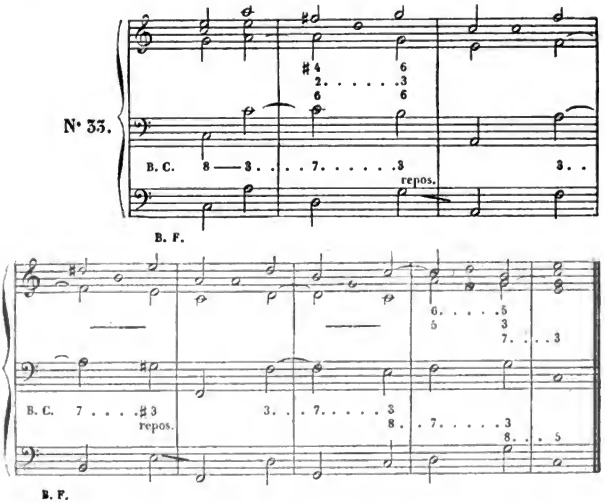
Digitized by Google



Deux accords parfaits.

On peut de même varier le chant, pour passer dans d'autres modes, avant que le chant ou la phrase harmonique atteigne un repos imparfait, comme le démontre l'exemple suivant :

N° 33.



Ces exemples peuvent être variés de mille manières, sans jamais blesser l'oreille, puisque la phrase commence par la tonique et atteint son repos imparfait sur la dominante, et *vice versâ*, comme il est rigoureusement défendu de passer au milieu d'une phrase ou d'un acte de cadence, d'une fondamentale à une autre, avec deux accords parfaits qui se succèdent diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, comme, par exemple, d'*ut* à *ré*, ou de *ré* à *ut*, etc.

Digitized by Google

On trouvera dans le Code, au chapitre des *Règles de la basse fondamentale*, n° 20, le moyen de descendre diatoniquement d'une tonique en mode mineur à la dominante tonique de son relatif en mode majeur.

A la page 80, ligne 19, M. Fétis dit :

« L'accord composé de la tierce, de la quinte et de l'octave s'appelle par « excellence l'accord parfait, et les autres se désignent par l'intervalle le plus « caractéristique de leur composition. Ainsi un accord composé de la tierce, « de la sixte et de l'octave, s'appelle accord de sixte, parce que cet intervalle « établit la différence qui existe entre cet accord et le parfait. »

« On donne le nom d'accord de seconde à celui qui est composé de seconde, « de quarte et de sixte, parce que la seconde est la dissonance dont la résolu- « tion descendante est obligée. »

Ici M. Fétis est dans l'erreur. Comme l'accord de seconde n'est autre chose que le *renversement de la prolongation de septième*, dont la dissonance se trouve à la *basse*, c'est à la basse à descendre, et jamais à la seconde; la seconde, comme note fondamentale de l'accord, doit rester en place pour faire quinte sur la fondamentale suivante, pour établir la liaison entre les deux accords.

A la page 81 il dit :

« Il y a des accords qui se désignent sous le nom d'accords par prolongation, « d'autres, accords par substitution, et d'autres par altération. »

Voilà une découverte moderne; moi, je crois que si l'on dit : C'est un accord par prolongation, cela veut dire que tous les sons qui composent un accord doivent être prolongés; mais comme ici il s'agit des accords dans lesquels il y a un ou deux sons qui se prolongent dans l'accord suivant, on dit alors : c'est un accord dont la quarte fait le retard de la tierce, la neuvième celui de l'octave, etc., etc., ou, pour dire mieux, c'est une prolongation de quarte, de neuvième, de septième, etc., etc. ; de manière que comme ces notes prolongées ne font que le retard des notes consonnantes de l'accord suivant, lesquelles ne changent ni la marche ni la nature de l'accord dans lequel on les emploie, pourquoi se servir d'autres dénominations qui donnent des significations différentes?

Quant à ces accords par altération, j'aurai occasion dans la suite d'en donner une explication *physique et fondamentale*.

Sans vouloir critiquer ce qui suit, j'arrive à la page 86, ligne 10, où M. Fétis, parlant du système de Rameau, dit :

« Du moment où Rameau eut adopté l'idée de faire ressortir toute l'harmo- « nie de certains phénomènes physiques, il fut obligé de recourir à des induc- « tions forcées; car toute harmonie n'est point renfermée dans l'accord parfait « majeur. L'accord parfait mineur étant indispensable à son système, il imagina « je ne sais quel frémissement du corps sonore, qui, selon lui, faisait entendre « cet accord à une oreille attentive, bien que d'une manière moins distincte « que l'accord parfait majeur. Au moyen de cette disposition, il n'avait plus « qu'à ajouter ou retrancher des sons à la tierce supérieure ou inférieure de « ces deux accords parfaits, pour trouver une grande partie des accords en

Digitized by Google

« usage de son temps, et de cette manière il obtint un système complet où « tous les accords se liaient entre eux. »

Que de mots et de contradictions! Si Rameau, d'après ses dispositions, obtint un système *complet* où tous les accords se *liaient entre eux*, il est évident que ce système devait être physique et rationnel; mais la manie de tous les novateurs est de vouloir faire croire que les accords actuels sont le produit de leur découverte, et que ceux qui existaient au temps de Rameau étaient différents; comme si les accords pouvaient changer, ainsi que les chapeaux et les manteaux changent de forme d'après la mode! Est-ce que Rameau a donné, dans sa classification, des accords différents, ou bien a-t-il développé et classifié les accords que nous employons maintenant, lesquels existaient avant lui, et existeront tant qu'il y aura de la musique? Si les novateurs, pour faire valoir leurs ouvrages, tâchent, par leurs assertions erronées, d'obscurcir des vérités physiques, n'y a-t-il pas des hommes qui lisent Rousseau, d'Alembert et l'*Encyclopédie*? *Voyez* dans le *Dictionnaire* de Rousseau, tome Ier, page 68, où il dit, en parlant des accords) :

« Vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré « dans l'état de confusion où étaient ses règles avant M. Rameau. C'est certaine- « ment, comme le fait observer cet auteur, une chose étonnante, qu'on ait pu « pousser la pratique de cet art au point où elle se trouve sans en connaître le « fondement, et qu'on ait exactement trouvé les règles sans avoir découvert le « principe qui les donne. »

Si cette citation n'est pas suffisante. d'Alembert dit, dans son *Discours préliminaire*, page 6, à propos du même sujet :

« Rameau a, le premier, commencé à débrouiller ce chaos. Il a retrouvé « dans la résonnance du corps sonore l'origine la plus vraisemblable de l'har- « monie et du plaisir qu'elle nous cause; il a développé ce principe et montré « comment les phénomènes de la musique en naissent; il a réduit tous les « accords à un petit nombre d'accords simples et fondamentaux, dont les « autres ne sont que des combinaisons et des renversements des premiers; il a « su enfin apercevoir et faire sentir la dépendance mutuelle de la mélodie et « de l'harmonie. »

Si l'on veut juger, d'ailleurs, des contradictions que l'on rencontre dans l'ouvrage de M. Fétis, voici ce qu'il dit à la fin de la page 86 précitée :

« Bien que ce système reposât sur des bases très fragiles, il avait l'avantage « d'être le premier qui présentât de l'ordre dans les phénomènes harmoniques. « D'ailleurs, Rameau avait le mérite d'être aussi le premier qui eût aperçu le « mécanisme du renversement des accords; à ce titre, il mérite d'être placé au « nombre des fondateurs de la science harmonique. »

Voilà Rameau fondateur de la science harmonique! Il dit ensuite :

« Par la génération factice qu'il avait donnée aux accords, il avait fait dispa- « raître les affinités de succession qu'ils tirent de la tonalité, et il fut obligé de « remplacer les règles de ces affinités par celles d'une basse fondamentale qu'il

Digitized by Google

« formait des sons graves des accords primitifs, règles de fantaisie qui ne pou-
« vaient avoir qu'une application forcée dans la pratique. »

Comment se fait-il que tous ceux qui ne connaissent pas l'harmonie, en lisant *La Musique à la portée de tout le monde*, ne soient pas étonnés des connaissances profondes de M. Fétis après de telles assertions? Moi, je n'ai jamais appris que les affinités de tonalité fussent soumises à des *règles*. J'aurais bien désiré les connaître; mais je me réserve, à la fin de ce chapitre, de prouver d'une manière *physique* ce que c'est que l'affinité de tonalité entre les accords, comme je démontrerai aussi que ces affinités de tonalité n'ont jamais été ni *senties* ni *connues* de M. Fétis. Je dirai d'abord que le mot d'affinité se donne aussi au caractère ou à la nature de deux accords qui sont relatifs, ou à la succession de deux accords entre lesquels il y a *liaison, analogie* et *rapport;* par exemple, les modes de *mi mineur* et de *la mineur* sont deux modes relatifs de celui d'*ut majeur*, par la raison que le premier a deux sons, *mi* et *sol*, qui sont contenus dans celui d'*ut*. Il en est de même de celui de *la*, dont les sons *ut* et *mi* sont aussi contenus dans l'accord d'*ut;* pourtant l'accord de *la* a plus de rapports et d'*affinité* avec le mode d'*ut*, que celui de *mi* mineur, par la raison que, dans la gamme descendante du mode de *mi* mineur, il y a un *fa* qui porte le *dièse;* que dans celui de *la* mineur, tous les sons de la gamme descendante sont naturels, aussi bien que dans celle d'*ut*. Voilà ce que c'est que l'affinité entre deux modes. Quant à l'affinité de tonalité dans la succession de deux accords, qui est la plus essentielle à connaître, même par les plus grands artistes, j'en donnerai la preuve à la fin de cet article, sur les exemples mêmes de M. Fétis. Sur ce que M. Fétis s'est permis d'avancer que les règles de la basse fondamentale sont des règles de *fantaisie, qui ne peuvent avoir qu'une application forcée dans la pratique,* je dirai que je suis toujours prêt à prouver que tout artiste qui n'a pas fait ses études d'après les règles et les différentes marches de la basse fondamentale n'aura jamais une connaissance exacte de l'harmonie, ni de la nature et de la progression des accords. Si M. Fétis croit que toute l'étude de la basse fondamentale consiste dans la connaissance des notes les plus *graves des accords*, il est dans une grande erreur; de plus, comme le mot d'affinité ne peut avoir une meilleure application que dans la succession des accords, d'après la marche que la nature leur a dictée, Rameau n'aurait pu mieux trouver ces prétendues affinités de tonalité que dans la progression harmonique, d'après la marche fondamentale. M. Fétis prétend que les règles de la basse fondamentale ne pouvaient avoir qu'une application forcée dans la pratique; et moi je réponds que si M. Fétis avait connu l'étude de la basse fondamentale, et mieux connu et analysé la nature de la musique pratique, il aurait trouvé (comme je le démontre dans mon *Code d'Harmonie*) que tous les faits et règles de la musique pratique sont *dépendants* de ceux de la basse fondamentale et de la théorie. M. Fétis dit, au commencement de la page 84 : « *qu'il faut cultiver la basse* « *chiffrée ou continue, pour développer dans les jeunes artistes le sentiment de l'har-* « *monie par ce genre d'étude;* » et moi je réponds qu'il faut cultiver la basse fondamentale pour connaître à fond l'harmonie, ainsi que la basse continue.

Digitized by Google

Comment un élève peut-il connaître la nature des accords sur la basse continue, s'il ne connaît pas la note fondamentale des accords? Également, comme tous les accords qui se chiffrent sur la basse continue ne sont autre chose que les différentes combinaisons ou renversements des accords fondamentaux, comment un élève pourrait-il connaître la nature du renversement sur la basse continue, s'il ne connaît pas la note qui a produit l'accord et la basse continue? Est-ce que la progression des accords s'analyse d'après la marche de la basse continue, ou d'après celle de la basse fondamentale? De plus, est-ce que les rapports entre les sons se calculent d'après les notes de la basse continue, ou d'après les notes fondamentales des accords? Lorsqu'on ignore toutes ces particularités, comment ose-t-on se permettre de parler d'harmonie et de juger Rameau?

Dans la page 87, M. Fétis, en parlant du système de Tartini, dit, à la ligne 10:

« Là-dessus Tartini avait établi une théorie obscure, que J.-J. Rousseau « vanta au détriment du système de Rameau, quoiqu'il ne l'entendît pas. »

Voilà ce que l'on peut appeler *deux blasphèmes hérétiques* qui surpassent les limites de la plus haute prétention. Comment M. Fétis ose-t-il juger Tartini et Rousseau? Quelles sont les connaissances de ce professeur soit en géométrie, soit dans la langue italienne, pour avancer que Tartini avait établi une théorie obscure? Comment ose-t-il avancer que J.-J. Rousseau, un des hommes les plus célèbres que puissent produire les siècles passés et futurs par ses connaissances profondes, et surtout sur la théorie de l'harmonie, n'entendît pas le système de Tartini, puisqu'il en fit un extrait en français, si juste, si parfait, que le plus grand géomètre et musicien eût été fier de l'avoir fait? Si Rousseau n'avait pas compris le système de Tartini, aurait-il avancé dans son *Dictionnaire,* au mot *Système,* tome II, page 256, parlant du système de Rameau, où il dit:

« Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini, dont il me reste « à parler, lequel étant écrit en langue étrangère, souvent profond et toujours « diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plu- « part sont rebutés par l'obscurité du livre, avant d'en pouvoir sentir les « beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me sera possible, l'extrait de ce « nouveau système, qui, s'il n'est pas celui de la nature, est au moins, de tous « ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, et du- « quel toutes les lois de l'harmonie paraissent naître le moins arbitrairement. »

Dans son *Discours préliminaire,* à la page XVIII, d'Alembert donne le détail du système de Tartini, où il dit:

« C'est dans cette vue que le célèbre M. Tartini nous a donné, en 1754, un « traité d'harmonie, fondé sur un principe différent de celui de M. Rameau. » Ici d'Alembert donne le détail de l'expérience qui fut rapportée dans l'*Encyclopédie,* et après avoir parlé de l'obscurité du livre, il dit: « J'en suis d'autant « plus persuadé que, quand même on ne voudrait pas regarder avec M. Tar- « tini l'expérience dont il est question comme le fondement de l'art musical, il

Digitized by Google

« est néanmoins vraisemblable qu'on pourrait en faire un usage fort avanta-
« geux pour éclairer et pour faciliter la pratique de l'harmonie. »

D'après le témoignage de ces deux hommes célèbres, peut-on jamais croire que *Tartini avait établi une théorie obscure*, laquelle occupa tous les membres de l'Académie, puisque l'expérience fut rapportée dans l'*Encyclopédie?* D'après la manière dont Rousseau a expliqué et mis au jour le traité de Tartini, peut-on présumer que *Rousseau ne l'entendît pas?*

M. Fétis, ayant été longtemps bibliothécaire du Conservatoire de Paris, a eu assez de matériaux pour devenir un compilateur; mais il devrait être moins prodigue dans ses jugements, et plus exact dans tout ce qu'il dit pour n'être pas mis en défaut; car, même dans sa *Biographie des Hommes celèbres*, au mot *Giuliani*, parlant de mon frère cadet, Mauro Giuliani, M. Fétis lui donne mon âge, et le fait naître à Bologne, dans l'État du pape, tandis que mon frère et moi nous sommes nés à Bisceglia et élevés à Barletta, villes de la province de Bari, dans le royaume de Naples; mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que mon frère ni moi n'avons *jamais été à Bologne*. Si tout le reste de la *Biographie* de M. Fétis est aussi exact, je laisse à juger du *mérite de l'ouvrage*.

Il dit ensuite :

« Marpurg avait tenté d'introduire en Allemagne le système de Rameau,
« mais sans succès. »

Il n'y a rien d'extraordinaire que le système de Rameau n'ait pas obtenu de succès en Allemagne, étant incomplet et rempli de contradictions sur la manière d'envisager la nature de certains accords, et de plus très obscur dans sa rédaction; mais si Marpurg, avant de se charger d'une telle entreprise, avait eu l'esprit de consulter les ouvrages de d'Alembert, qui fut l'interprète du système de Rameau, et Rousseau qui en éclaircit toutes les contradictions et obscurités; si, de plus, il avait rejeté tous les phénomènes physiques et tout ce qui était étranger à l'art musical, faisant des découvertes sur les différentes marches de la basse fondamentale pour rattacher tous les faits de la musique pratique au principe de la théorie, et par là composer un système complet et rationnel dans lequel tous les accords se lient d'après la *liaison harmonique*, l'*analogie* et les *rapports*, un tel système eût été adopté non-seulement en Allemagne, mais dans tous les pays où l'on cultive la musique, pour réunir les différents principes en un seul, pour terminer toutes les discussions que les différentes écoles soulèvent tous les jours, sans qu'il en résulte aucun progrès pour l'art.

Il dit ensuite :

« Krinberger, célèbre compositeur et théoriste profond, vient de découvrir la
« théorie des prolongations des sons, qui explique d'une manière satisfaisante
« et naturelle des harmonies dont aucune autre théorie ne peut donner les
« lois. »

Est-ce qu'il y a une théorie si compliquée pour produire des prolongations? S'il y en a une, elle est bien simple, car elle se réduit à ce peu de mots : *Toutes les consonnances peuvent devenir dissonances, d'après les différents mou-*

Digitized by Google

vements de la basse. S'il y a une loi, c'est celle d'accompagner les différentes notes prolongées ou dissonances diverses avec les sons *dus* à chaque dissonance. Mais comme toutes les assertions les plus simples de M. Fétis surpassent toujours les limites du superlatif pour imposer à ceux qui ne connaissent pas ce que c'est que *prolongation*, pour cet effet je demande à M. Fétis quelle est la découverte de cette théorie des prolongations dont aucune théorie ne peut donner les lois?

Si M. Fétis *connaît* la manière de produire les prolongations, il ne doit pas ignorer, 1° que toute note consonnante qui se prolonge dans l'accord suivant, d'après le mouvement de la basse, peut devenir dissonance, c'est-à-dire de *quarte*, de *septième* et de *neuvième*, qui, d'après la loi de *résoudre* la dissonance, doit descendre d'un degré sur une des consonnances et même sur une autre *dissonance*, comme je l'ai démontré dans les exemples n° 28 et 29. Que ce soit d'après la *pratique*, ou d'après la *théorie*, ou d'après *notre conformation*, la note qui fait la prolongation de *quarte* devant se résoudre sur la *tierce*, la dissonance de quarte doit toujours s'*accompagner* avec la *quinte*, si la résolution se fait sur l'accord parfait, et aussi avec la *septième*, si la résolution se fait sur la *dominante*. La dissonance de septième s'accompagne avec la *tierce;* la dissonance de neuvième s'accompagne avec la *tierce* et la *quinte;* et la note qui fait seconde sur la basse liée s'accompagne avec la *quarte* ou la *quarte majeure* et la *sixte*. Voilà à peu près toutes les règles des prolongations, soit simples, soit doubles ou triples dissonances, comme on le verra dans mon *Code*, au chapitre des *Prolongations*. Donc elles ne peuvent donner ni des *harmonies*, ni des *théories nouvelles*, comme M. Fétis le prétend.

Maintenant je dirai, sur les prolongations, que je n'ai pas manqué de donner dans mon *Code* un chapitre complet de toutes les prolongations possibles, qui est la partie la plus intéressante de l'harmonie; même, pour rendre ce chapitre plus clair et plus aisé dans la pratique, je l'ai divisé en trois parties: dans la première, c'est le contre-point à deux parties, pour montrer aux élèves comment les notes consonnantes deviennent dissonantes d'après les différents mouvements de la basse; la seconde partie est composée des mêmes exemples, à trois parties, indiquant en même temps quelles sont les notes qui sont dues pour *accompagner* les différentes dissonances; la troisième partie est composée aussi des mêmes exemples, avec tous les renversements qui se produisent, à quatre et à cinq parties, dans lesquelles les dissonances sont doubles et triples; mais voulant démontrer par un procédé physique que l'harmonie est toujours le produit de la nature; pour cet effet, voulant rendre le chapitre des prolongations très simple dans la pratique, et toujours *dépendant de la progression fondamentale*, j'ai composé exprès, dans le chapitre des progressions chromatiques, un autre chapitre de progressions, dont la basse fondamentale, pour toutes les progressions, *est toujours la même*, c'est-à-dire composée des mêmes notes, lesquelles descendent de quinte et montent de quarte; savoir : *sol, ut, fa, si bémols*, ainsi de suite jusqu'à l'octave. Dans la première progression, toutes les notes fondamentales sont accompagnées de l'accord par-

Digitized by Google

fait; dans la seconde progression, le premier accord est celui de *dominante*, faisant sur la seconde note de la basse *ut* un repos parfait, c'est-à-dire une *cadence parfaite;* dans la troisième progression, la tierce *si* du premier accord ayant descendu au *si bémol* pour faire septième mineure sur la basse *ut* de l'accord suivant, le repos parfait n'existant plus, l'exemple forme une progression de cadences évitées, et ce mécanisme, je le prolonge avec tous les autres accords fondamentaux dissonants, en évitant de même toutes les cadences. Quand toutes ces progressions d'accords sont terminées, je reviens à la première progression d'accords parfaits. Le premier accord étant celui de *sol*, je fais descendre le *sol* de la partie supérieure d'un degré sur le *fa*, lequel, prolongé sur la fondamentale suivante *ut*, fait sur l'*ut* une prolongation de *quarte*, et sa résolution sur la tierce, ainsi jusqu'à la fin. Dans la seconde progression, c'est la quinte *ré* du premier accord qui, prolongée sur l'*ut* de la basse suivante, fait la prolongation de neuvième et la résolution sur l'octave. Dans la troisième progression, la *septième* et la *cinquième* du premier accord se prolongeant dans le second, elles forment sur la fondamentale suivante la prolongation de *quarte* et *neuvième*, faisant la résolution sur la *tierce* et l'*octave*, pour faire un repos *parfait* avec la quinte de la partie inférieure. Dans la quatrième progression, voulant éviter le repos parfait sur l'*ut* de la basse suivante, la marche des deux parties supérieures suit le même procédé et la même marche que dans la progression précédente : les deux parties inférieures du premier accord, qui sont l'octave *sol* et la tierce *si*, le *sol* reste dans l'accord suivant pour faire quinte sur l'*ut*, et le *si* descend au *si bémol* pour faire septième mineure sur la basse fondamentale *ut*; cette marche produit celle d'une cadence évitée, d'où il résulte encore que la quinte *sol* et la septième *si bémol* des parties inférieures du second accord font maintenant à leur tour la prolongation de *quarte* et de *neuvième* sur la fondamentale *fa* du troisième accord. De cette manière, toutes les parties des accords produisent alternativement une progression compliquée de dissonances, lesquelles se lient d'après le principe fondamental. Ayant suivi ce mécanisme avec tous les autres accords dissonants, ainsi qu'avec leurs renversements, comme aussi avec les deux accords de neuvième qui donnent des triples dissonances, toutes ces progressions produisent une infinité de *prolongations* dissonantes des plus compliquées, et dont je puis hardiment affirmer, à mon tour, qu'aucune théorie ne peut donner les lois. Voilà ce que l'on peut appeler, non pas une *théorie*, mais un *mécanisme* nouveau, dans lequel toutes les prolongations dissonantes les plus compliquées se présentent elles-mêmes dans toutes les parties des accords, lesquelles, étant le vrai produit de la nature, se produisent sans règles, sans exceptions et sans théorie, de la manière la plus simple, ce qui fait que le chapitre des *Prolongations*, qui est le plus compliqué de l'harmonie, devient le plus facile, même pour ceux qui connaissent à peine l'harmonie.

D'après ce mécanisme, on peut juger que les prolongations n'ont pas besoin de théorie; je dirai que le véritable principe est celui duquel les exceptions doivent être bannies, et s'il y en a une seule qui soit contre les

Digitized by Google

règles sur lesquelles le système est basé, le véritable principe n'existe plus.

Il dit ensuite :

« Plus tard M. Catel reproduisit en France cette même théorie d'une ma-
« nière plus simple et plus claire, dans le traité d'harmonie qu'il composa
« pour le Conservatoire de Paris. »

Je ne prétends pas faire l'analyse ni la critique du traité de Catel, mais je me permettrai seulement de dire que, relativement, si le traité de Catel était plus simple et plus clair que celui de Krinberger, celui-ci devait alors être incompréhensible. En second lieu, le traité de Catel n'était autre chose qu'une partie de l'harmonie qui traite seulement des prolongations, ce que Catel se proposa de faire connaître, et que moi je démontre sur *une seule progression de basse*. La seule chose que je trouve dans Catel, c'est que chaque système ou traité d'harmonie doit avoir ses règles sur lesquelles il est basé, et ce sont justement ces règles qui manquent dans le traité de Catel; mais s'il avait fait connaître, comme je l'ai fait dans mon *Code*, au chapitre des *Prolongations*, quelles sont les notes avec lesquelles on *prépare*, on *accompagne*, et sur lesquelles on fait *résoudre* ces différentes dissonances, son traité eût été moins difficile pour les élèves. J'ajouterai, de plus, que ce traité n'était pas suffisant pour faire connaître les prolongations compliquées.

M. Fétis, voulant parler de sa théorie des prolongations et des altérations, dit, à la fin de son chapitre X :

« Et s'il m'est permis de parler de mes travaux, je dirai que je l'ai complétée
« par l'application du mécanisme de la substitution et de la combinaison de
« cette même substitution avec les prolongations et les altérations. De cette
« théorie sont sorties des harmonies d'un ordre nouveau, dont l'art s'est
« enrichi. »

Pour ce qui regarde sa théorie de *substitution*, et de la *combinaison* avec ses *prolongations* et ses *altérations*, desquelles sont sorties des harmonies d'un *ordre nouveau*, dont l'art *s'est enrichi*, je dirai seulement que toutes ces prétendues nouvelles théories et harmonies d'un ordre *nouveau* que M. Fétis a proclamées, ne sont autre chose que *des mots* et des *chimères*, à moins que M. Fétis ne voulût nous faire présent d'une théorie de prolongations semblable à celle de *ses altérations fort piquantes*, qu'il a données dans son *Manuel des Compositeurs et Directeurs de musique*, ou *Traité méthodique d'harmonie*, seul ouvrage de musique que je connaisse de ce professeur, dans lequel il dit, à la page 21:

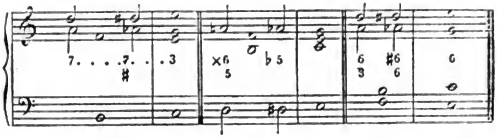
« La règle générale, pour trouver toutes les altérations qui peuvent être in-
« troduites dans les accords, est que toute note qui se résout en montant d'un
« ton sur un autre peut être altérée par un dièse ou par un bécarre qui sup-
« prime un bémol, et que toute note qui se résout en descendant d'un degré
« sur un autre peut être altérée par un bémol ou par un bécarre qui supprime
« un dièse. » (Il suit.) « On réunit quelquefois dans un seul accord des altérations
« ascendantes et descendantes; il résulte de ces doubles altérations des effets
« d'harmonie fort piquants. »

Sur quoi il donne pour formule l'accord de *septième mixte* avec ses renver-

Digitized by Google

sements, dans lesquels la *tierce est forcée* et la *septième est diminuée. Voyez* l'exemple suivant :

N° 34.

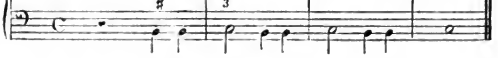


Maintenant, mettons de côté les règles de l'harmonie et celles de la basse fondamentale, et puisque M. Fétis, à la page 86 de *La Musique mise à la portée de tout le monde,* s'est permis de dire que *Rameau, par la génération factice qu'il avait donnée aux accords, avait fait disparaître les affinités de succession qu'ils tirent de la tonalité*, voyons si les altérations que M. Fétis a marquées conservent les affinités de la tonalité qui doivent exister entre l'accord altéré et celui qui suit.

Avant tout, il est bon de savoir que les altérations et les diminutions que nous employons dans les accords ne doivent jamais faire perdre la sensation que nous avons de l'accord précédent, et de plus, elles doivent faire pressentir l'affinité de l'accord dans lequel on doit passer; mais si les altérations produisent la sensation d'un autre accord fondamental dissonant, qui n'a ni *rapport*, ni *analogie*, ni *liaison* avec l'accord qui suit, il en résulte que les altérations et la résolution qu'il fait dans l'accord qui suit sont fausses et contre la tonalité du mode où l'on est, et contre la marche harmonique dictée par la nature.

Pour sentir davantage l'affinité de la tonalité de l'accord altéré avec celui qui suit, nous répéterons les deux accords comme dans l'exemple suivant :

N° 35.



ANALYSE.

Comment M. Fétis, avec une oreille aussi *délicate* sur les *affinités de la tonalité,* n'a-t-il pas senti que l'accord altéré donné l'affinité de l'accord de *dominante* avec *tierce mineure* et *cinquième diminuée,* lequel, d'après l'affinité de succession, demande à passer dans le mode de *si bémol majeur?* car je crois que tout homme qui a un peu d'oreille, même sans connaître l'harmonie, peut sentir que le *ré dièse,* donnant la sensation de la *septième mineure,* demande à *descendre* et jamais à *monter;* de même, le *si* de la basse, donnant la sensation de la *quinte diminuée,* d'après l'affinité de succession, demande aussi à descendre, et jamais à monter; de même, le *fa,* comme note fondamentale de l'accord, doit

Digitized by Google

rester, et jamais monter, pour faire *quinte* sur la fondamentale suivante, et lier les deux accords; et le *la bémol*, qui doit monter au *si bémol*, je le laisse pour éviter la cadence, comme on peut le voir et sentir par l'exemple suivant, dont les notes sur le piano sont les mêmes que celles marquées dans l'exemple de M Fétis.

N° 36.

B. F.

D'après cet exemple, on peut voir et sentir que l'affinité de la tonalité est contraire à celle marquée dans l'exemple de M. Fétis, puisque les sons qui montent dans son exemple descendent dans le mien, et *vice versâ*.

Autres exemples de M. Fétis, dans lesquels, outre les mêmes altérations qui se trouvent dans son premier accord, il se trouve que le *fa* est aussi altéré. Voyez l'exemple suivant.

N° 37.

Répétons les accords, comme nous avons fait dans l'exemple précédent, pour mieux sentir et juger de l'affinité de succession de l'accord altéré avec celui qui suit.

N° 38.

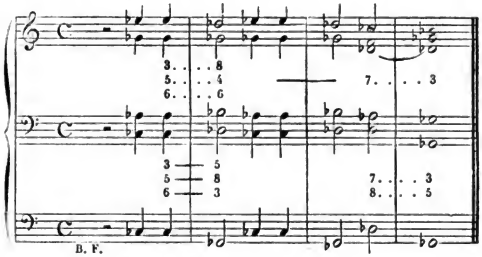
ANALYSE.

D'après mon oreille italienne, je trouve que l'affinité de la tonalité de l'accord altéré donne la sensation de l'accord de la *sous-dominante* du mode majeur de *sol bémol*, dans lequel le *si* de la basse, donnant la sensation de la *quatrième note de la gamme de sol bémol*, demande à *monter* à la cinquième note; le *fa dièse* donnant la sensation de la quinte sur la quatrième note de la basse, doit *rester*

Digitized by Google

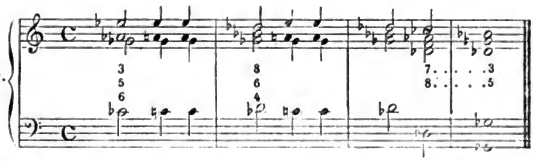
pour faire *quarte* sur la basse continue, et *octave* sur la fondamentale de l'accord suivant de la cinquième note. — Le *la bémol*, comme *sixte majeure* sur *la basse continue*, demande à *monter* pour faire sixte dans l'accord suivant, et jamais à *descendre;* et le *ré dièse* doit *descendre*, et non monter, pour faire octave sur la basse continue suivante, comme on peut voir et sentir par l'exemple suivant, dont les notes sur le piano sont les mêmes que celles marquées dans l'exemple de M. Fétis.

N° 39.



Dans l'accord ci-dessus de sous-dominante, on peut altérer, comme note d'agrément, la *basse* et la *sixte*, lesquelles, répétées alternativement avec l'accord suivant de la cinquième note, produisent un effet agréable à l'oreille, et en même temps font parfaitement sentir l'affinité de la succession et de la tonalité du ton dans lequel on veut passer, comme on peut le sentir par l'exemple suivant:

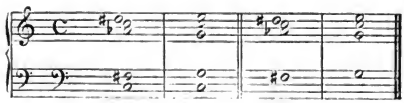
N° 40.



Voilà les véritables altérations : celles-ci sont agréables, puisque, entre les deux accords, il y a *analogie*, *rapport* et *affinité de tonalité*, propriétés qui manquent dans les accords de M. Fétis.

M. Fétis donne ensuite les deux exemples suivants :

N° 41.



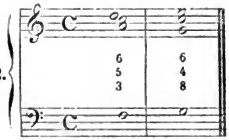
ANALYSE.

Le premier accord de ces deux exemples n'est autre chose, dans la nature, que

Digitized by Google

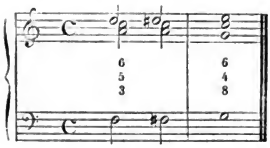
l'accord de la *quatrième note de la gamme du mode d'*ut. *Voyez* l'exemple suivant :

N° 42.



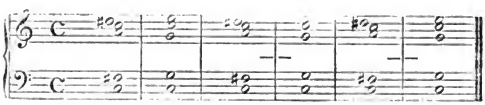
Dans cet accord, d'après ce que j'ai démontré par l'exemple n° 40, nous avons vu qu'on ne peut physiquement altérer que la *basse* et la *sixte*. *Voyez* e xemple suivant :

N° 43.



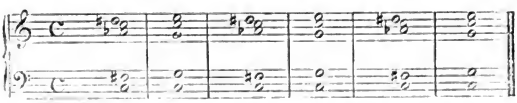
En y ajoutant l'*ut* au-dessous des deux accords, comme pédale, tel que M. Fétis l'a fait dans son premier exemple, n° 41, les accords peuvent se répéter alternativement autant de fois que l'on voudra, sans jamais produire de mauvais effet dans la succession des deux accords, ni sortir de la tonalité du mode, puisque l'*ut* fait quinte sur la fondamentale du premier accord et octave sur la fondamentale suivante. *Voyez* l'exemple suivant :

N° 44.



M. Fétis, voulant sans doute nous donner des altérations *piquantes* et d'un ordre nouveau pour *enrichir l'harmonie*, a trouvé très à propos d'ajouter aussi un *bémol* au *la*, qui est la sixte majeure de l'accord, de sorte qu'en faisant répéter ces deux accords alternativement, comme je l'ai fait dans l'exemple précédent, voyons, ou pour dire mieux, écoutons quelle est la sensation de tonalité que ces deux accords produisent à nos oreilles. *Jouez* l'exemple suivant :

N° 45.



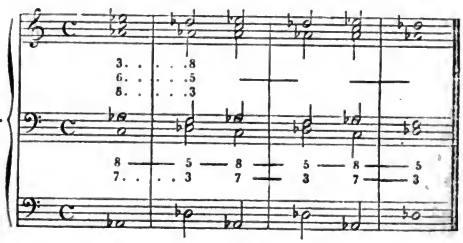
Comment est-il possible que les oreilles de ce professeur soient si peu organisées pour l'harmonie? Comment ce *juge suprême*, qui, avec ses assertions, croit dicter des lois sur l'harmonie, se permet-il de juger et de dire que *Rameau*,

Digitized by Google

par la génération factice qu'il avait donnée aux accords, avait fait disparaître les affinités de succession qu'ils tirent de la tonalité, puisque ses oreilles ne sont pas assez sensibles pour saisir les discordances affreuses que produisent ses altérations *piquantes?* (Il avait fortement raison de leur donner ce nom, car elles percent assez les oreilles.) Quel est l'homme, même sans aucune connaissance de l'harmonie, qui ne puisse juger et sentir qu'à cause du bémol qui se trouve au *la,* le premier accord a perdu la sensation de la tonalité du *mode d'ut,* et qu'il demande à passer dans celui de *ré bémol majeur?* Comment ce professeur est-il si peu organisé pour la musique, pour ne pas sentir que le premier accord donnant la sensation de la *dominante* du mode de *ré bémol majeur,* qui est le *la bémol,* le *fa dièse* de la basse supérieure, donnant l'affinité de la *septième mineure,* demande une résolution *descendante* et non *ascendante?* Comment ne pas sentir que l'*ut* de la basse étant la note *sensible de l'accord,* demande à *monter* vers la tonique, et jamais à *rester?* Comment est-il possible qu'un harmoniste qui a la prétention de juger l'univers sur les règles et les affinités harmoniques soit si peu organisé pour ne pas sentir *quelle est la note fondamentale dans un accord, et quelle est sa marche?* car le *la bémol* étant la note fondamentale de l'accord de *dominante,* d'après la marche de la basse fondamentale d'*une quinte inférieure,* le *la bémol* doit rester pour faire *quinte* sur la fondamentale suivante, et jamais descendre.

D'après l'exemple suivant, dont les notes sur le piano sont les mêmes que celles de l'exemple de M. Fétis, on peut sentir la véritable affinité de la tonalité, ainsi que de la succession harmonique dans les deux accords, entre lesquels il y a *rapport, analogie* et *liaison;* car si la succession des accords de M. Fétis semble à la vue être conforme aux règles, sur la manière dont les sons doivent se succéder, ils sont très faux d'après les *rapports,* l'*analogie* et l'*affinité de la tonalité* dans la marche harmonique. *Jouez* l'exemple suivant :

N 46.



D'après mes exemples, on peut physiquement juger ce que c'est que l'*affinité de la tonalité dans la succession des accords*[1].

(1) C'est dans la *Revue* et *Gazette Musicale* du 7 avril 1844, où M. Fétis parle aussi de ces altérations des accords naturels, dans lesquels il trouve une *source féconde* dans l'harmonie. D'après

Digitized by Google

Si l'on veut des preuves évidentes pour apprécier physiquement que M. Fétis parle beaucoup sans avoir approfondi tout ce qu'il publie, je dirai que, ayant appris l'année passée les grands débats qui se sont élevés entre les sommités musicales de la France, à l'occasion d'un système *philosophique* de l'harmonie que M. Fétis avait composé, ce mot de *système philosophique* me donna le désir de me procurer quelques livraisons de la *Revue musicale* de Paris et de la *France musicale*. Je dirai la vérité : le ton souverainement arrogant que l'auteur prend avec M. Azevedo m'a fait connaître davantage ce que c'est que M. Fétis, car je trouve très justes, remplies d'esprit et de connaissances profondes toutes les réfutations de M. Azevedo.

Quoique je ne désirasse plus m'occuper de M. Fétis par rapport à la fin de son chapitre X de la *Musique mise à la portée de tout le monde*, cependant, dans une telle occurrence, il m'a été impossible de ne pas dire dans cet ouvrage quelle est mon opinion sur son *système philosophique*, pour mieux faire connaître aux artistes éclairés lequel des principes est le plus physique et le plus rationnel. Pour cet effet, je ferai quelques réfutations au *second article du Cours gratuit d'histoire et de théorie de l'harmonie*, que M. Fétis analysa lui-même dans la salle de M. Herz, et qui fut publié dans la *Revue musicale* de Paris, le 7 avril 1844, où il dit :

« Après avoir établi comment se modifient les accords naturels par la substi-
« tution et par la prolongation, je suis arrivé à une harmonie qui a été l'écueil
« de tous les systèmes et qui a donné la torture à tous les harmonistes. L'har-
« monie dont il s'agit est celle qui dans le ton d'*ut*, par exemple, est composée
« des notes *ré*, *fa*, *la*, *ut*.

« Parmi les théoristes, les uns, et c'est le plus grand nombre, la considèrent
« comme un accord qui a une existence primitive, absolue, ainsi que l'accord
« de septième de dominante. La seule différence entre ces deux accords, disent-
« ils, c'est que la dissonance de l'accord du second degré, ou de deuxième
« espèce, doit être préparée. »

M. Fétis, voulant démontrer ses vastes et profondes connaissances dans la théorie, prend le ton souverain qui lui est habituel, et répond :

« Mais quoi ! que signifie ce mot de préparation, si ce n'est qu'il y a quelque
« chose qui précède cet accord et dont il dépend ? Il n'est donc pas primitif ! il
« n'existe donc pas par lui-même ! il n'est donc pas une nécessité de la tonalité,
« c'est-à-dire de la musique ! car, encore une fois, la tonalité, c'est la musique
« en elle-même, telle qu'elle existe par la nature des choses que l'homme n'a
« point inventées, mais dont il a découvert tour à tour les divers phénomènes
« naturels. Ces phénomènes, tels que l'harmonie consonnante de l'accord par-
« fait et l'harmonie dissonante de l'accord de septième dominante, nous les
« acceptons comme primitifs et indépendants de notre volonté, par une consé-

les analyses que je viens de faire sur ces altérations, on pourra juger des *sources fécondes* de M. Fétis.

Digitized by Google

« quence de notre organisation, c'est-à-dire sans qu'ils soient préparés, sans « que rien les précède. Au contraire, tout ce qui, dans l'harmonie, n'est pas « une conséquence immédiate de cette loi suprême, n'a qu'une existence ar- « tificielle, et n'est que le produit de la volonté de l'homme. Est-il donc « nécessaire que j'insiste avec autant de persistance sur l'évidence de ce « principe? »

Ce peu de mots est suffisant pour m'autoriser à dire que M. Fétis est dans une *ignorance complète* de ce que c'est que l'*harmonie*, la *nature des accords*, ainsi que la *tonalité*.

Puisque j'ai lâché le mot, il faut que je le prouve par des preuves physiques; je le ferai en peu de paroles. Je dirai, en premier lieu, que dans l'harmonie il n'y a pas d'accord qui soit *indépendant*, qui n'ait quelque chose qui le *précède* et qui l'*attache à l'accord précédent;* bien plus, l'accord *consonnant* et l'accord *dissonant* mentionnés par M. Fétis, qui constituent la *tonalité du mode*, sont aussi assujettis à cette loi suprême, qui veut que chaque accord soit *attaché* par quelque chose à l'accord *précédent;* par conséquent, comme toute notre musique n'est autre chose qu'une succession continuelle de *cadences parfaites, imparfaites, rompues* et *interrompues*, il en résulte, d'après la loi suprême, que la fondamentale *sol*, de l'accord *dissonant* de septième dominante, doit *rester* dans l'accord suivant pour faire *quinte* sur la fondamentale *ut* de l'accord *consonnant*, et cela forme acte de *cadence parfaite*, puisque c'est le produit, *d'après la résonnance*, qui retourne au générateur dans lequel il résonne. 2° La quinte *sol* de l'accord *consonnant* doit *rester* comme note fondamentale dans l'accord *dissonant* suivant de septième dominante, pour faire acte de *cadence imparfaite*. 3° La tonique même, qui est le son générateur de tous les accords ainsi que de toute l'harmonie, est aussi assujettie à cette loi suprême qui veut que la tonique *reste* pour faire quinte sur la sous-dominante *fa* de l'accord suivant, dans laquelle la tonique résonne, pour faire acte de *cadence irrégulière*. 4° Toutes les notes fondamentales des accords fondamentaux dissonants de *septième* et de *neuvième*, d'après cette même loi, qui est fondamentale et donnée par la nature, doivent *rester* pour faire *quinte* sur la fondamentale suivante, hors le cas d'une *cadence rompue*, dans laquelle la note fondamentale de l'accord de dominante monte d'un degré, comme de même, dans une cadence *interrompue*, la même dominante doit *rester* comme tierce dans l'accord suivant. Voilà comme tous les accords fondamentaux *consonnants* et *dissonants* se lient entre eux. Et 5°, pour les dissonances *artificielles* que nous employons dans les différentes prolongations, comme la note prolongée est étrangère dans l'accord où elle fait le retard de la note consonnante, c'est aussi d'après cette même loi suprême, qui veut que la note prolongée se *trouve* comme note *consonnante* dans l'accord précédent, qui est aussi un fait de la *liaison harmonique*, pour rendre moins dur l'effet de la note prolongée dans l'accord suivant, ainsi que pour *lier* les deux accords.

Voilà sur quoi est basée toute la marche harmonique, raison physique qui prouve qu'*il y a* toujours dans la marche des accords *une note de l'accord précé-*

Digitized by Google

dent qui se prolonge dans l'accord suivant : c'est ce qu'on appelle la *loi de la liaison harmonique,* sur laquelle est basé tout l'édifice de notre musique ; par conséquent, tout ce que M. Fétis a avancé dans la tirade ci-dessus n'est qu'un assemblage de mots choisis, destinés à éblouir tous ceux qui ne comprennent pas même le mot d'*harmonie.*

Quant aux théoristes qui prétendent que l'accord *ré, fa, la, ut,* est un accord qui a une existence *primitive, absolue,* ainsi que l'accord de septième de dominante, je dirai que le seul et unique accord qui ait une existence *primitive* et *absolue* est le seul accord *consonnant;* par exemple, *ut, mi, sol,* puisqu'il est le produit *primitif* de la résonnance. Il est vrai que les deux aliquotes *sol* et *mi,* qui sont le produit du son fondamental *ut,* font résonner à leur tour dans leurs harmoniques; c'est-à-dire, *sol* résonne les deux harmoniques *si* et *ré,* comme de même l'aliquote *mi* résonne *sol dièse* et *si;* mais ces *sons harmoniques,* qui sont le produit des deux aliquotes du son générateur et fondamental, ne font pas partie et n'entrent pas dans l'accord fondamental, comme je le démontrerai dans la suite.

M. Fétis prétend que l'accord *ré, fa, la, ut* n'*étant pas admis immédiatement et sans préparation, n'est autre chose que le produit d'un artifice.*

Je me permettrai de lui faire observer qu'un accord quelconque, qui est le produit d'un des accords fondamentaux du mode majeur et mineur, sur lesquels la gamme harmonique ou règle d'octave est formée, n'est jamais le produit d'un *artifice,* d'après la règle fondamentale (*voyez* Code, rég. nº 3) qui dit : «*Un accord renversé ne diffère point de l'accord direct qui l'a produit;*» mais les accords auxquels on peut physiquement adapter le mot d'*artifice,* et même *très ridicule,* sont ceux que M. Fétis produit avec sa *substitution,* comme je le démontrerai dans la suite en très peu de mots.

Maintenant je me permettrai de faire observer à tous les théoristes et harmonistes qui prétendent que la septième de l'accord *ré, fa, la, ut* a besoin d'être préparée, que cette idée est très fausse, car, comme dans les accords fondamentaux sur lesquels les deux gammes des deux modes ont été composées, il *n'y a aucun son qui soit assujetti à la préparation* (hormis ceux qui forment la liaison dans les accords). Il en est de même de tous les autres accords dissonants qui ne sont autre chose que le *produit* des différentes combinaisons et renversements de ceux qui constituent les deux gammes, comme cela est physiquement démontré dans mon *Code.*

Peut-être quelque harmoniste ou théoriste fera-t-il l'objection suivante : «*Si* « *l'on doit se passer de préparer la septième de l'accord* ré, fa, la, ut, *et d'autres* « *septièmes, il en résulterait que le nom de dissonance que nous donnons aux in-* « *tervalles de septième leur serait très mal appliqué.*» A quoi je répondrai qu'il ne faut pas confondre les dissonances *artificielles* avec les *naturelles :* celles qui sont assujetties rigoureusement à la loi de la préparation sont les dissonances *artificielles* que nous employons dans les différentes *prolongations,* telles que celles de *quarte,* de *septième,* de *neuvième,* et celle du troisième renversement de la prolongation de septième, dont la dissonance, se trouvant à la basse,

Digitized by Google

forme ce qu'on appelle la *liaison de seconde;* ces notes prolongées dans l'accord suivant, étant étrangères aux accords où elles font le retard des notes consonnantes, sont assujetties à la préparation, 1° pour rendre moins dur à l'oreille l'effet de la note prolongée, et 2° pour lier les accords; tandis que la septième, qui est ajoutée à l'accord de la *dominante sol, si, ré, fa,* et la sixte ajoutée à l'accord de la *sous-dominante fa, la, ut, ré,* sont deux dissonances *très naturelles* qui n'ont pas besoin de préparation, parce qu'elles ne sont autre chose que le produit d'une conséquence rigoureuse de notre habitude et de notre conformation, qui nous a fait sentir le besoin de l'adjonction de ces deux dissonances aux accords parfaits des deux quintes, 1° pour distinguer les différentes *cadences* ou repos que nous employons dans la musique *imitative,* et 2°, pour distinguer les deux *quintes* de la tonique, qui est la seule qui doive être toujours accompagnée de l'accord parfait et sans aucun mélange; par conséquent, comme l'adjonction de ces deux dissonances naturelles aux deux accords parfaits de la *dominante* et de la *sous-dominante* produit, dans leurs renversements et combinaisons, tous les autres accords de septième et de neuvième que nous employons dans l'harmonie, qui sont aussi fondamentaux, il en résulte que toutes les septièmes et neuvièmes, ainsi que tous les intervalles augmentés et diminués qui se produisent dans tous ces accords *secondaires,* ne sont pas assujettis à la loi de la préparation; et si quelque novateur ou théoriste trouvait des objections sur ce que je viens de dire, je suis prêt à lui prouver son erreur. De plus, il ne faut pas croire que la *sixte* qui est ajoutée à l'accord parfait de la quatrième note soit une dissonance dans l'accord; au contraire, cette sixte est une *consonnance majeure* sur la basse; et si on donne à l'accord de la sous-dominante le nom de *sixte dissonante,* c'est à cause de l'*intervalle dissonant de seconde* qui se forme dans les parties supérieures, entre l'*ut* inférieur et le *ré* supérieur, de manière que la *quinte* et la *sixte* sont à la fois *toutes les deux* la *dissonance de l'accord de la sous-dominante,* d'après la règle fondamentale, qui dit (voyez *Code,* règles de la B. F., n° 2) : *quand deux notes se trouvent réunies, formant l'intervalle d'un degré, celle qui monte ou descend dans l'accord suivant est la dissonance.* Ainsi, comme l'accord de la cinquième note est susceptible de l'accord de *tierce* et *quinte,* et de celui de *quarte* et *sixte,* ce progrès n'est déterminé que d'après la manière dont l'accord de la quatrième note fait sa résolution sur celui de la cinquième; d'où il résulte que si c'est la sixte qui *monte* comme dissonance, pour faire tierce majeure sur la fondamentale *ut* de l'accord suivant, la quinte doit *rester* en place, pour *lier* les deux accords de la quatrième et de la cinquième note; par conséquent, la fondamentale de la quatrième note est *fa,* et l'accord est celui de *sixte dissonante* ou *ajoutée,* et *vice versâ* si c'est la sixte qui *reste* comme consonnance pour *lier* les deux accords, et la quinte *descend* comme dissonance, pour faire à son tour tierce majeure sur le *sol* de la fondamentale suivante : l'accord sera celui de *grande sixte,* c'est-à-dire que l'accord *fa, la, ut, ré,* doit être *considéré* comme *renversé* en celui de *ré, fa, la, ut,* pour donner à la basse fondamentale de cet accord la marche d'une quinte inférieure *ré-sol.*

Digitized by Google

D'après ce double emploi de l'accord *fa, la, ut, ré* renversé en celui de *ré, fa, la, ut,* le seul accord de la quatrième note *fa, la, ut, ré* sert à la marche fondamentale des *deux accords* de *tierce* et *quinte,* et de *quarte* et *sixte,* dont celui de la cinquième note est *susceptible.*

Voilà l'origine et la génération de l'accord de *ré, fa, la, ut,* qui pendant un siècle et demi a été, comme le dit aussi M. Fétis, l'écueil de tous les systèmes, et la torture de tous les théoristes et harmonistes qui, pour en découvrir le principe et la nature, n'ayant pas une connaissance exacte des différentes marches de la basse fondamentale, ni du *double emploi* de l'accord *fa. la, ut, ré, pour servir à la marche fondamentale des deux accords, dont celui de la cinquième note est susceptible,* croient que l'accord *fa, la, ut, ré,* est un renversement de celui *ré, fa, la, ut,* tandis que ce dernier est le troisième renversement de l'autre: de là est résulté que les uns ont appelé l'accord *ré, fa, la, ut accord de septième du second degré,* parce qu'ils croient que cet accord ne peut être employé que sur la seconde note de la gamme; d'autres l'ont appelé de *septième de seconde;* d'autres, *septième de seconde espèce,* tandis que l'accord *ré, fa, la, ut* est un accord de *dominante avec tierce mineure,* dont la résolution se fait sur la fondamentale *sol* (comme les partisans du Traité de Catel prétendent); car, comme je le démontre dans mon *Code,* au chapitre *Tétracorde,* ainsi qu'à celui de la *Génération de la gamme,* le *fa* aurait dû être *majeur,* parce qu'il se trouve sur le *ré* du tétracorde de *sol;* et si on a ôté le dièse au *fa,* c'est pour réunir les deux tétracordes d'*ut* et de *sol,* dont notre gamme est composée, et faire que la gamme ascendante soit entièrement dans le seul mode d'*ut.* C'est dans la seconde partie de cette introduction que l'on trouvera une réponse à M. Castil Blaze sur la nature de l'accord de la quatrième note, ainsi que mes réfutations aux erreurs que l'on pourrait m'opposer.

M. Fétis dit ensuite que *la tonalité est la musique elle-même.* D'après cette assertion, je suis autorisé à dire que ce professeur *ignore* ce que c'est que la tonalité. J'ai composé des fugues qu'on appelle *tonales,* lesquelles ne doivent pas passer dans d'autres modes, excepté *les trois accords fondamentaux qui constituent un mode quelconque;* je reconnais que chaque mode a sa tonalité qui le caractérise; je sais aussi que le Dictionnaire de l'Académie française définit le mot *tonalité:* « *Propriété caractéristique d'un ton, qualité d'un morceau écrit dans un ton bien* « *déterminé; la note sensible et l'accord parfait déterminent la tonalité;* » mais je n'ai jamais admis que toute la musique, avec son *bagage* d'accords *consonnants* et *dissonants,* ainsi que les différentes *progressions, prolongations, modulations,* accords par *suppositions* et *cadences diverses,* formassent la *tonalité.* Voilà une nouvelle découverte d'après un principe *philosophique!!!* Mais ce qu'il y a de plus récréatif, c'est le ton impérieux et positif avec lequel l'auteur l'affirme!

Pour ce qui concerne les différentes tonalités de M. Fétis, que M. Elwart a daigné mettre à notre connaissance par la voie de la *France musicale* du 3 mai 1844, dans laquelle, en faisant les éloges de ces tonalités, il dit: « M. Fétis a « qualifié les différentes tonalités, savoir: 1° la tonalité *mi-tonique* (celle de

Digitized by Google

« Palestrina); 2° la tonalité *pluri-tonique* (celle de Monteverde); et 3° la tona-
« lité *quasi-omni-tonique*, (celle de notre époque); toutes ces assertions ne peuvent être adaptées qu'aux progrès que la musique a faits à ces différentes époques, soit pour le goût et l'exécution, comme aussi pour la complication dans la partie instrumentale, lesquels n'ont rien de commun avec la tonalité. Mais ce qui me paraît incomplet dans cette classification, c'est que M. Fétis, voulant, d'après son *Nouveau Système philosophique*, donner une *nouvelle génération aux accords* par le moyen de sa *substitution*, ainsi que des *nouvelles règles* pour l'harmonie, il est évident qu'il en devrait aussi résulter une *nouvelle tonalité*, dont il ne fait pas mention; et si M. Fétis, par *modestie*, n'a pas voulu marquer celle de son époque, pourtant moi, qui désire rendre justice aux découvertes *philosophiques* et *métaphysiques* de M. Fétis, je me permettrai d'en ajouter une quatrième, qu'on pourra appeler la tonalité *nihil-tonique* (celle de M. Fétis).

Dans la *France musicale*, j'ai lu les trois articles de M. Azevedo sur la Constitution de la gamme, expliquée par M. Fétis, où ce dernier dit:

« Je n'explique pas la constitution de la gamme, parce que cette constitution « est un fait métaphysique, et par conséquent inexplicable. En philosophie, on « sait que les faits de conscience, les faits métaphysiques, ne peuvent être expli- « qués, parce qu'ils sont des faits primitifs. L'idée gamme est une idée innée, « gravée dans notre âme: nous l'apportons avec nous en venant au monde; et « lorsque nous la trouvons réalisée par des sons, nous la connaissons sans diffi- « culté. Ce consentement universel, dont la gamme est l'objet, établit son excel- « lence et son origine; mais on ne peut pas plus rendre compte de cette idée « gamme que de l'idée générale du triangle, que nous possédons tous, sans sa- « voir d'où elle vient. »

Voilà ce que c'est que de posséder une éloquence heureuse pour composer des pages de jolies phrases et de mots choisis, mais sans rien prouver!

Je ne réponds pas aux assertions de M. Fétis, puisque M. Azevedo les a physiquement réfutées avec beaucoup de profondeur et de sagacité, dans les trois articles mentionnés; pourtant, quoique je n'aie pas l'*esprit* de M. Fétis sur les faits *métaphysiques, philosophiques* et de *conscience*, surtout dans une langue étrangère, je me permettrai de faire quelques observations sur la constitution de la gamme, que M. Fétis trouve *inexplicable*: à cet effet, je tâcherai d'employer des preuves qui soient à la portée de ceux qui ne connaissent pas la musique, comme de ceux qui ne connaissent pas les faits *philosophiques* et *métaphysiques*. Ainsi je demande à M. Fétis : Si la gamme est gravée dans notre âme, et si nous l'apportons avec nous en venant au monde, ne devrait-elle pas être la même pour tous les peuples? Comment se fait-il que les Turcs, les Persans, les Arabes, et d'autres peuples semblables ont des instruments dont l'échelle est divisée par tierces? D'où vient que dans la gamme des Chinois et des Indiens, qui est aussi de huit notes, le premier demi-ton se trouve entre le quatrième et le cinquième degré, et pas entre le troisième et le quatrième? Quelle est la cause qui fait que les Anglais ont une gamme semblable à la nôtre, tandis que les

Digitized by Google

Ecossais et les Irlandais en ont une semblable à celle des Chinois, et n'ont point de demi-ton entre le septième et le huitième degré? Enfin, d'où vient que la gamme du mode mineur des Irlandais est composée de six notes, tandis que la nôtre est composée de huit? D'après toutes ces différentes gammes, peut-on jamais croire que *la gamme soit gravée dans notre âme, et que nous l'apportions avec nous en venant au monde?* Il dit aussi que, *lorsque nous trouvons la gamme réalisée par des sons, nous la reconnaissons sans difficulté.* Moi je dirai que si M. Fétis avait donné des leçons de chant, il aurait reconnu physiquement que toutes ses assertions ne sont autre chose que des mots et des chimères, car il arrive très souvent que des élèves, à leur première leçon, non-seulement ne trouvent point les sept notes de la gamme, mais sont dans l'impossibilité de trouver la première.

Ce qui regarde la constitution de la gamme de notre système, les Grecs, dans le leur, l'appelaient *Tétracorde*, parce que leur échelle n'était composée que de quatre sons, qu'ils répétaient de *tétracorde* en *tétracorde*, comme nous faisons d'*octave* en *octave*.

Nicomaque, au rapport de Boèce, dit que la musique, dans sa première simplicité, n'était que de quatre cordes, dont les cordes extrêmes formaient l'intervalle de quarte.

Boèce dit qu'après l'addition de trois cordes, faite par d'autres auteurs, Lichaon Samien en ajouta *une huitième*, ce qui rendit l'octacorde complet et composé de deux tétracordes.

Le système des Aristoxiens était composé de six tétracordes conjoints, c'est-à-dire que la dernière corde du premier tétracorde servait de première au second tétracorde, savoir : *si-mi, mi-la, la-ré ;* ainsi de suite. Ces cordes extrêmes, qui formaient l'intervalle de *quarte*, étaient appelées *immuables*, parce que leur accord ne changeait jamais ; les deux cordes moyennes de chaque tétracorde étaient appelées *mobiles*, car, bien qu'elles fussent accordées de même dans tous les tétracordes, elles étaient sujettes à être haussées ou baissées, selon le genre et même selon l'espèce du genre, lesquelles formaient six espèces principales d'accords, savoir : deux pour le genre *diatonique*, trois pour le *chromatique*, et un pour l'*enharmonique*. De ces six accords, Ptolémée en fit *cinq*, lesquels, ramenés à la pratique, n'en formaient que trois, un pour chaque genre ; et celui qui donnait le genre diatonique ordinaire formait *trois intervalles*, dont le premier était d'*un demi-ton*, et les deux autres d'*un ton* chacun, savoir : *mi, fa, sol, la*. Celui-ci, ayant été réuni à un second tétracorde, aussi diatonique, les Grecs formèrent la gamme *si, do, ré, mi, fa, sol, la*, composée de deux tétracordes conjoints, savoir : *si, do, ré, mi-mi, fa, sol, la.*

Ambroise, archevêque de Milan, d'après le chant des Grecs, fut l'inventeur du plain-chant. Saint Grégoire fut celui qui changea les *tétracordes* des Grecs en un *heptacorde*, ou système de sept notes, au bout desquelles commençait une autre octave.

En 1024, un bénédictin appelé Guido d'Arezzo introduisit dans la musique l'usage des *portées ;* il inventa la gamme et appliqua aux notes de son *hexacorde*

Digitized by Google

des noms tirés de l'hymne de saint Jean-Baptiste, savoir : « *Ut* queant laxis « *Re*sonare fibris, *Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum, *Sol*ve polluti *La*bii reatum, « sancte Joannes, » noms que nous employons encore aujourd'hui; de même on suppose qu'un certain Le Maire fut celui qui donna le nom de *si* à la *septième note* de la gamme.

Tout ce qui a été dit prouve physiquement que la constitution de la gamme n'est autre chose que le résultat d'une *succession d'expériences et de recherches d'après notre habitude*, ou, comme l'a très bien dit M. Azevedo, *une conséquence de notre conformation*.

Dans la *France musicale* du 8 septembre 1844, j'ai lu la délicieuse lettre de M. Azevedo écrite à M. Zimmerman sur le principe de la gamme modèle d'*ut majeur* que M. Fétis tire de l'accord dissonant *sol, si, ré, fa*, faisant sa résolution sur l'accord dissonant *ut, mi, sol;* mais comme dans ces deux accords manquait le *la*, M. Fétis, pour se tirer du *précipice* (comme dit M. Azevedo), fut obligé de recourir à la *protection* de la *cadence rompue*, c'est-à-dire que l'accord dissonant *sol, si, ré, fa* était obligé de retourner sur ses pas pour revenir faire une *seconde* résolution sur l'accord parfait mineur *la, ut, mi;* d'après ce nouvel assaut de l'accord dissonant sur celui de *la, ut, mi*, M. Fétis trouva le *la* qui manquait pour compléter la gamme.

Maintenant je me permettrai de dire que M. Fétis, ayant avancé au commencement de son article n° 2, que *l'accord consonnant et l'accord dissonant, ainsi que toute la musique, sont le produit de la nature, que l'homme n'a point inventés, mais dont il a découvert tour à tour les divers phénomènes naturels;* alors M. Fétis voulant nous montrer le principe physique des *sept notes de la gamme modèle d'ut*, c'était dans la *nature* qu'il aurait dû trouver ce principe, comme moi je le démontre dans mon *Code*, et jamais dans les *notes de différents accords*. Comme je dirai aussi que si M. Fétis avait mieux examiné les phénomènes acoustiques appliqués à la musique, il aurait trouvé que les sept notes de la gamme modèle d'*ut* sont le produit de la résonnance et jamais le produit des notes de différents accords; savoir : 1° l'accord parfait majeur *ut, mi, sol*, qui est le produit primitif de la résonnance; 2° c'est l'aliquote *sol*, ou la quinte au-dessus du générateur, qui, ayant fait partie du son fondamental et primitif *ut*, fait partie du sien propre, dont elle est la note fondamentale, qui résonne à son tour dans ses harmoniques *si* et *ré;* 3° c'est la quinte *fa* au-dessous du générateur, dans laquelle le générateur même *résonne à son tour* avec le *la*. Si ces deux notes *fa* et *la* ne se trouvent pas dans les harmoniques d'*ut* et de *sol*, elles sont précisément *les deux dissonances naturelles de notre système*, lesquelles servent à compléter la gamme, ainsi que pour passer alternativement dans les deux tétracordes disjoints d'*ut* et de *sol*, dont notre gamme est composée, savoir : *do, ré, mi, fa, — sol, la, si, do;* car, pour passer du mode d'*ut* à celui de *sol*, c'est par le moyen de la sixte *la* ajoutée à l'accord parfait de la tonique, pour changer cet accord en celui de *sous-dominante du mode de sol;* comme aussi, pour revenir du mode de *sol* à celui de la tonique *ut*, c'est par la septième mineure *fa* ajoutée à l'accord parfait de *sol*, pour *changer cet accord en celui de dominante*

Digitized by Google

du mode d'ut, et ces deux dissonances forment les deux *cadences principales* de notre système. De plus, la sixte, comme intervalle *majeur* sur la basse, étant obligée de monter, et la septième comme intervalle *mineur* de descendre, il en résulte la règle fondamentale que *les intervalles majeurs doivent monter* et *les mineurs descendre*.

Voilà *les sept notes de la gamme modèle d'ut majeur*, ainsi que *les deux dissonances naturelles* et *les deux cadences principales* de notre système.

M. Fétis, dans son cours d'histoire et de théorie de l'harmonie, analysé par lui-même dans la salle de M. Herz, qui fut publié dans la *Revue* et *Gazette musicale* du 17 mars 1844, dit :

« Je me demandai : Quels accords notre instinct musical admet-il comme existants par eux-mêmes, indépendamment de toute circonstance étrangère et comme des conséquences naturelles de la tonalité? Je n'en trouvai que deux : le premier consonnant, c'est-à-dire l'accord parfait, composé de trois sons; le deuxième dissonant, à savoir l'accord de la septième dominante, composé de quatre sons. »

Je demande à M. Fétis, est-ce que l'accord dissonant composé de *quatre sons* est un produit de la résonnance pour être *primitif* et *indépendant de toute circonstance étrangère?* De plus, est-ce que la septième ajoutée à l'accord parfait de *sol* n'est pas le produit d'une *circonstance étrangère* qui nous a obligé d'ajouter la septième à cet accord pour le distinguer de celui de la tonique, ainsi que pour distinguer les différentes cadences dans la musique imitative? Il dit plus bas :

« En vain ai-je cherché quelque autre accord nécessaire pour constituer la tonalité; je n'en pus découvrir, et j'acquis la conviction que tous les autres sont des modifications de ceux-là. »

Je dirai qu'ayant lu dans la page suivante de la même *Gazette* le mécanisme des divers genres de *modifications* et de *substitutions* d'où M. Fétis tire la génération de tous les accords, je suis forcé d'avouer que le mécanisme de M. Fétis est plus productif que la classification des accords donnée par Reicha; car, si ce dernier a trouvé (d'après la nature) : 1° la génération de l'accord de quinte augmentée en *haussant* la quinte parfaite d'un demi-ton dans un accord parfait majeur; 2° celui de *ré bémol, fa, la bémol, si*, en *baissant* la quinte parfaite d'un demi-ton dans un accord de neuvième mineure, en *mettant* cette quinte altérée à la basse et en *supprimant* la note fondamentale; 3° celui de *ré bémol, fa, sol, si*, en *baissant* également la quinte parfaite d'*un demi-ton* dans l'accord de septième de dominante, en *mettant* cette note altérée à la basse, et finalement celui de *sol, fa, si, ré dièse*, en *haussant* la quinte parfaite d'*un demi-ton* dans l'accord de septième de dominante en la *plaçant au-dessus* de *fa*, M. Fétis, par la substitution *d'une note à une autre*, par l'*introduction d'une note étrangère* dans les accords naturels ou dans leurs renversements, par la *prolongation* d'une note *d'un accord précédent*, et enfin par l'*altération ascendante* ou *descendante* des notes naturelles par des *lignes d'élévation* ou *d'abaissement*, non-seulement trouve la génération des accords connus, mais s'il voulait se donner la peine

Digitized by Google

de suivre ce mécanisme, il n'y a pas de doute qu'il pourrait produire autant de *centaines* d'accords qu'il voudrait, avec la même facilité qu'on fait produire les *champignons* par le *mécanisme* des couches.

O malheureux novateurs! est-ce dans la *substitution des accords* que l'on trouve leur génération physique, puisque la substitution dans les accords n'est autre chose qu'un fait des *ressources harmoniques* qui nous autorisent, dans les modulations, à *substituer un accord à un autre* pour nous approcher du mode dans lequel nous voulons passer? Par exemple, si de l'accord de dominante tonique *sol, si, ré, fa*, je voulais passer *subitement* au mode de *fa dièse majeur*, il est bien naturel que pour y arriver, d'après la marche fondamentale, il faudrait passer par les modes de *sol*, de *ré*, de *la*, de *mi*, de *si*, et finalement celui de *fa dièse majeur*, tandis que dans l'accord *sol, si, ré, fa*, en *substituant ut dièse* au lieu de *ré*, comme de même *substituant* par l'enharmonique le *mi dièse* au lieu de *fa*, on pourra physiquement reconnaître que, par la *substitution* de ces deux notes dans l'accord *sol, si, ré, fa*, je reçois l'accord de *sol, si, ut dièse* et *mi dièse*, qui est le second renversement de celui de *dominante avec quinte diminuée, ut dièse, mi dièse, sol* et *si*, et je passe subitement à celui de *fa dièse majeur*, entre lesquels il y a *rapports, analogie, liaison harmonique*, et la marche d'une *quinte inférieure* dans la basse fondamentale.

Voilà ce que c'est que la *substitution* dans les accords, et elle n'a rien de commun avec la génération des accords *rêvée* par M. Fétis et d'autres professeurs.

M. Fétis dit à la première page de la même *Gazette:*

« Mes dispositions, mes progrès, depuis mon entrée au Conservatoire, et mon penchant pour l'étude, me rendaient propre à l'analyse des deux systèmes que je comparais en cherchant à m'éclairer sur le degré de certitude de leur principe fondamental. Le découragement fut le premier résultat de mes efforts; car, si d'une part je trouvais une méthode plus philosophique dans les écrits de Rameau, de l'autre je voyais dans le système de Catel un ordre de faits plus conforme au procédé pratique de l'art d'écrire l'harmonie. »

Je dirai que Rameau, Rousseau, d'Alembert, les membres de l'Académie et les physiciens de la France, se sont appuyés sur les mathématiques et les faits d'acoustique pour trouver les rapports entre les intervalles, ainsi que pour développer tous les phénomènes sur les différentes sensations que produisent les sons *consonnants* par rapport aux *dissonants*, et non pas sur des faits *philosophiques*, comme M. Fétis le prétend; de plus, le Traité de Catel n'était pas suffisant pour apprendre la nature et la progression des accords, car, comme je l'ai dit plus haut, ce Traité n'était autre chose qu'un chapitre de l'*Harmonie* traitant des prolongations; mais si M. Fétis, qui cherchait à connaître le principe générateur de l'harmonie, avait employé son temps au développement des phénomènes de la nature, c'est-à-dire de la *résonnance*, il aurait trouvé que les accords et toute l'harmonie sortent d'un seul principe, qui est physique et fondamental; ce principe et toute l'harmonie se trouvent *dans l'accord parfait*.

Je dirai aussi que les *mathématiques* et les faits de l'*acoustique* ne sont nullement

Digitized by Google

indispensables pour composer un système physique, rationnel et complet sur l'harmonie; mais si l'on veut faire connaître son principe physique, c'est dans la *théorie acoustique* et *mathématique* appliquée à la musique; ce principe, réuni à un système *complet de basse fondamentale* qui concerne la *nature et progression des accords*, l'*analogie*, la *liaison* et les *rapports* qui doivent toujours exister dans tous les genres de musique, est le seul moyen pour rattacher tous les faits de la musique pratique au principe de la théorie, et par là détruire toutes les discussions que les différents principes produisent tous les jours, ainsi que pour réunir les différentes écoles à un seul système, dans lequel chaque chapitre doit servir de loi; tel est le but que je me suis proposé dans mon *Code d'harmonie*, ou *Nouveau Système de basse fondamentale*, car dans tous les exemples que je donne dans mon *Système*, outre l'harmonie et la basse continue, il y a toujours une *troisième partie* pour la basse fondamentale, afin de reconnaître la véritable manière d'écrire les accords, ainsi que pour analyser la progression harmonique dans tous les genres avec les rapports; sans cela on ne connaîtra jamais ce que c'est que l'harmonie, et même, j'ose le dire, sans un principe fondamental, on ne saura jamais écrire quatre accords dissonants, faute de connaissance de la *nature* et *progression* des accords. Par ce peu de mots, je crois avoir assez démontré que le système de M. Fétis n'est basé que sur un principe *imaginaire*, rempli de mots n'ayant rien de commun avec ce qu'il veut démontrer.

Le langage des sciences doit être *clair*, *rationnel* et *concis*, et non composé de périodes brillantes et d'expressions recherchées, qui ne prouvent rien. Tout ouvrage qui ne possède pas ces qualités est indigne d'appartenir au domaine de la science, et n'est bon tout au plus qu'à fasciner les esprits médiocres, à éblouir ceux qui n'ont aucune notion de l'art.

Revenons à Reicha, sur ce qu'il a dit que:

« Les règles de la composition pratique forment un code à part, que, tout à la fois, notre organe auditif, le sentiment, l'esprit et l'expérience de plusieurs siècles ont sanctionné. »

D'après cette assertion, je laisse aux artistes à juger les lois du code de Reicha. Pour moi, ce que j'y découvre, c'est que ce professeur n'a jamais cherché à connaître la nature de l'harmonie, non pas depuis plusieurs siècles, mais même vers le commencement du dix-huitième, où Rameau réduisit au tiers les accords parfaits, et au quart les accords dissonants. C'est d'après la classification des accords et les expériences faites par Rameau sur la résonnance du corps sonore, que la musique obtint la sanction des membres de l'Académie et des hommes les plus célèbres de la France, à l'effet de développer tous les phénomènes de la musique; mais ce qu'il y a de positivement vrai, c'est que ces hommes célèbres, ces académiciens, qui travaillaient avec tant de zèle aux progrès de la musique, n'ont jamais eu l'idée de sanctionner les *règles de la composition pratique* qu'au dix-neuvième siècle Reicha prétend nous donner pour un code d'harmonie.

Quant au code établissant mon système, je n'ai rien à en dire: il se trouvera

Digitized by Google

assez d'artistes distingués pour le juger, principalement en Allemagne et en France, parmi ceux qui ont suivi le principe de Rameau.

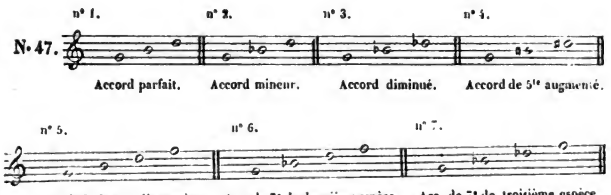
Ce que je puis, ce que j'ose affirmer, c'est qu'il est *exact*, *physique* et *complet* : je dis complet, parce qu'on y trouve le principe physique de tout, et d'après le chapitre des règles fondamentales, sans exceptions et sans règles étrangères, on peut analyser tous les genres d'harmonie ; car le principe qui est le point de départ de Rameau pour traiter l'harmonie est celui de la nature, avec la différence qu'il a voulu faire ressortir toute l'harmonie des phénomènes du corps sonore, tandis que, pour mon système, j'en tire la source dans la résonnance et dans les différentes marches de la basse fondamentale. Quant aux phénomènes, je ne parle que de ceux qui se rapportent au *principe de l'harmonie*, ainsi que pour trouver les *rapports des sons* ; et même on peut parfaitement se passer des calculs, car ils ne peuvent en rien aider à la connaissance de l'harmonie, hormis les rapports entre les intervalles, et du tempérament.

Mes explications mettront mon ouvrage à la portée de tout le monde. Il commence par la génération des accords, et s'élève, par une gradation suivie, jusqu'à l'harmonie la plus compliquée ; de sorte que, sans le secours de personne, chaque musicien peut arriver à connaître parfaitement cette partie si intéressante de son art.

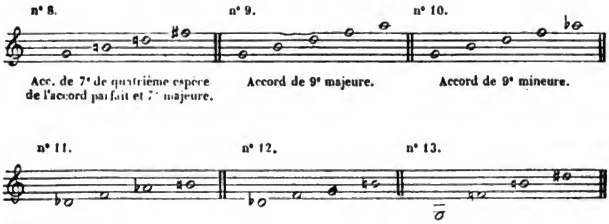
Je m'étais proposé de répondre seulement, dans cette première partie, à quelques articles du Traité de Reicha ; mais j'ai promis de démontrer l'utilité de la gamme, que cet auteur n'a pas jugée digne d'être discutée dans son Traité pratique, ainsi que d'expliquer le rapport d'où il fait sortir le principe de l'accord de *sixte augmentée* avec *tierce* et *quinte*. Je vais donc exposer son système et le mien sur le principe de cet accord, afin que l'on puisse juger lequel des deux approche le plus de la nature ; car si, dans sa simplicité, celui que je présente n'atteint pas ce but, l'origine de cet accord restera toujours *un impénétrable secret*.

A la page 8 (édition de Paris), Reicha donne dans son Traité la classification suivante :

CLASSIFICATION DES ACCORDS.



Digitized by Google



Il dit ensuite :

« Pour bien comprendre ce qui suit, il est important de méditer cette note.

« Il y a dans la classification précédente quatre accords altérés, qui sont : le quatrième, le onzième, le douzième et le treizième.

« La nature permet, sous de certaines conditions (que nous indiquerons en leur place) : 1° de hausser la quinte parfaite d'un demi-ton dans un accord parfait majeur, ce qui donne l'accord n° 4 ;

« 2° De baisser la quinte parfaite d'un demi-ton dans un accord de neuvième, en mettant cette quinte altérée à la basse, et en supprimant la note fondamentale, ce qui donne l'accord n° 11 ;

« 3° De baisser également la quinte parfaite d'un demi-ton dans l'accord de septième de dominante, en mettant cette quinte altérée à la basse, ce qui donne l'accord n° 12 ;

« 4° De hausser la quinte parfaite d'un demi-ton dans l'accord de septième dominante, en la plaçant au-dessus du *fa*, ce qui donne l'accord n° 13. »

Reicha continue : « Il paraît, au premier coup d'œil, assez bizarre d'assigner à l'accord n° 11 le *sol* (qui ne peut se frapper avec cet accord), comme note fondamentale ; rien n'est pourtant plus vrai. »

Et moi je soutiens que rien n'est plus faux que de vouloir persuader qu'un accord ne peut pas se frapper avec sa note fondamentale. Comment les sons qui composent cet accord pourraient-ils être considérés comme produits par le *sol*, si, en les frappant, il fallait supprimer leur générateur ? Dans quel accord fondamental consonnant ou dissonant dans l'harmonie, peut-on être forcé de supprimer la fondamentale ? Comment pourrait-on, en outre, reconnaître la nature des différents renversements qu'un accord fondamental produit, si la note d'où ils dérivent manque dans l'accord ?

« La nature, dit Reicha, n'observe qu'un seul principe (qui est sans exceptions) dans la résolution d'un accord dissonant quelconque : ce principe est que la basse fondamentale d'un accord dissonant doit faire, avec la basse fondamentale de l'accord suivant, une quinte inférieure, *sol-ut*. »

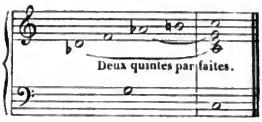
Cela est très juste ; mais il faut aussi connaître à fond la nature des accords pour savoir auxquels la nature a donné ce principe. C'est d'après ce principe que le théorème géométrique dit : « Quand une donnée est juste, les produits sont justes, et de même négativement ; » cela veut dire, quand un accord est

Digitized by Google

composé d'après les rapports donnés par la nature, les notes qui forment cet accord feront résolution sur la basse suivante, d'après les règles de l'harmonie ou de la basse fondamentale; mais si l'accord n'est pas juste, ou qu'il manque de rapports, sa résolution sera fausse sur la basse suivante.

Maintenant mettons cet accord à l'épreuve de la basse fondamentale, et voyons quelle est sa résolution d'après la règle fondamentale n° 4 (*Code*) qui dit: « Les notes d'un accord quelconque doivent toujours suivre la marche dictée par la nature, c'est-à-dire les notes *majeures* et *augmentées* doivent toujours *monter* d'un degré, et les *mineures* ou *diminuées* doivent toujours *descendre* d'un degré. » Ainsi voyons premièrement la résolution de l'accord tel qu'il est formé, et quelle est sa résolution.

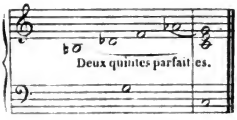
N°48.



Le défaut des deux quintes parfaites que cet accord produit à sa résolution nous prouve que la nature n'a jamais pensé à donner à cet accord la marche fondamentale d'une quinte inférieure *sol-ut*.

Plaçons ensuite cet accord en ordre de tierces, formant l'accord de neuvième, ainsi que Reicha a baptisé cet accord.

N°49.



La même faute se reproduisant dans cet exemple, il est facile de juger que cet accord doit avoir son principe dans quelque autre accord qui lui ressemble, soit dans les proportions dont il est composé, soit sur la manière dont il fait sa résolution dans la pratique; car, de tous les accords dissonants que nous connaissons, aucun ne produit de fautes à sa résolution; et cependant Reicha, étant persuadé que la nature donne aussi à cet accord le principe d'une quinte inférieure, dit:

« Si vous voulez frapper *sol* dans cet accord, il faut supprimer le *la bémol*, parce qu'il y aurait une trop grande complication d'intervalles dissonants (que l'oreille ne serait pas en état de distinguer), et dans ce cas vous obtiendrez l'accord n° 12. De même, les deux accords de neuvième se frappent presque toujours sans leur note fondamentale, d'où provient ce

Digitized by Google

qu'on appelle ordinairement l'accord de septième diminuée (*si, ré, fa, la bémol*) qui n'est que l'accord de neuvième mineure sans la basse fondamentale. »

Reicha avance que, pour frapper la fondamentale *sol* avec l'accord n° 11, il faut supprimer le *la bémol*, en raison de la grande complication d'intervalles dissonants que l'on trouverait. Pour moi, je serais curieux de connaître quel est l'accord fondamental auquel il faudrait supprimer quelques sons pour le frapper avec la fondamentale? Il dit que, dans ce cas, on obtiendra l'accord n° 12; et je répondrai que ce dernier n'a nullement besoin d'aller chercher sa source dans l'accord n° 11, puisqu'il est le second renversement de l'accord de *dominante* avec la *quinte diminuée*, accord qui ne se trouve pas dans la classification des accords de Reicha, comme il est également l'accord de la *sixième note de la gamme descendante du mode mineur*. Et il tire cette conséquence, que les deux accords de neuvième se frappent presque toujours sans leur note fondamentale. Oui, cela arrive quelquefois, suivant l'effet que le compositeur en veut tirer; mais cela ne veut pas dire que la fondamentale ne puisse se frapper avec l'accord de neuvième mineure. J'ajouterai aussi que jamais la nature n'a permis de faire baisser la quinte parfaite dans un accord de neuvième mineure, pour faire trouver à Reicha, dans l'accord de septième diminuée, avec *tierce* et *quinte* diminuées, l'origine de l'accord n° 11, parce que ces deux accords de septième diminuée, avec la *tierce* et la *quinte diminuées*, et celui de neuvième mineure, avec la *quinte diminuée*, produisant deux quintes parfaites à la résolution de la basse d'une quinte inférieure *sol, ut*, ne peuvent pas être admis dans l'harmonie.

« On objectera, dit Reicha, que les accords dissonants peuvent se résoudre aussi d'une autre manière que celle indiquée ci-dessus: sans doute, ce sont des exceptions que l'artiste se permet, mais que la nature ne fait pas; car, dans le cas où l'on fait emploi de l'exception, la vraie résolution n'existe pas, et il faut poursuivre jusqu'à une résolution par quinte inférieure, selon la loi naturelle. Ces exceptions peuvent être bonnes, et même excellentes; pour se les permettre, la nature exige que l'on observe d'autres conditions (que nous indiquerons en leur lieu), et qu'on procède avec adresse et connaissance de cause, sans quoi elles deviennent mauvaises, tandis qu'on ne risque jamais rien en résolvant les accords dissonants d'après la loi prescrite par la nature. »

Voilà un déluge de mots, sans que l'on puisse comprendre ce que ce professeur veut démontrer! En vérité, il faut avoir beaucoup de routine pour raisonner si longtemps sans que l'on puisse comprendre quelles sont les raisons qui doivent nous obliger de frapper l'accord n° 11 sans la basse fondamentale! Quelles sont les exceptions que l'artiste se permet, mais que la nature ne fait pas? Quels sont les risques que l'on court si les accords dissonants ne font pas la résolution prescrite par la nature?

Voici une progression de notes fondamentales formant toujours une quinte

Digitized by Google

inférieure dans laquelle les accords de septième font toujours la résolution, *selon la loi naturelle*, sur l'accord parfait. Exemple :

N° 50.

B. C.

B. F.

Mais si, sur cette marche de quinte inférieure, nous faisons l'exception d'éviter les repos parfaits ou cadences parfaites qui se forment à chaque seconde mesure, en substituant une autre dissonance pour faire une progression de cadences *évitées*, où s'opéreront ces progressions, si ce n'est sur la marche de quinte de la progression précédente?

Exemple de la progression précédente, dans laquelle toutes les cadences sont évitées :

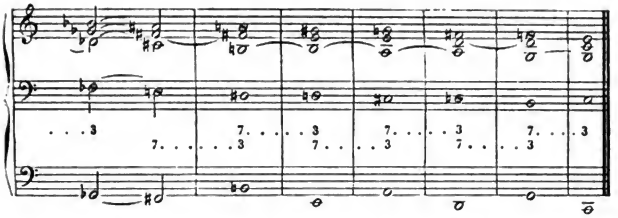
N° 51.

B. C.

B. F.

Volti.

Digitized by Google



N'est-ce pas là une progression indiquée par la nature? Reicha prétend que toutes les fois que l'on fait emploi de l'exception, la vraie résolution n'existe pas. » Je suis, pour mon compte, persuadé que lorsqu'un artiste fait une exception, ou qu'il se permet une licence en harmonie, il sort des règles prescrites. Mais si cette licence et toutes celles que l'on voudrait se permettre, dans la résolution des accords dissonants, conservent les mêmes propriétés, relativement à la *marche fondamentale*, de la *liaison*, de l'*analogie* et des *rapports*, les regarderons-nous comme des exceptions et des licences que se permet l'artiste, ou bien comme le produit même de la nature? Est-ce que la nature a permis de faire résoudre les accords dissonants seulement sur les accords consonnants? Mais que dira-t-on lorsqu'on verra dans mon *Code d'harmonie*, au chapitre des *Progressions chromatiques*, que toutes les progressions qui composent tout le chapitre des *Prolongations* ne sont composées que sur la seule progression de basse fondamentale marquée ci-dessus, sur lesquelles, avec le plus simple mécanisme et sans exceptions, se produisent tous les *accords dissonants* connus, avec les différentes *résolutions*, ainsi que toutes les *prolongations* connues et même inconnues, avec *doubles* et *triples dissonances*, lesquelles conservent les mêmes propriétés que les deux progressions précédentes? pourra-t-on me dire que ce sont des licences?

Ce qui, dans tout cela, est le plus extraordinaire, c'est de voir Reicha appeler des exceptions les différentes manières dont on peut résoudre un accord dissonant, tandis qu'il veut nous persuader que *sol* est la note fondamentale de l'accord n° 11, avec la marche, dans la basse fondamentale, d'une quinte inférieure, ce qui produit des fautes à sa résolution. Il dit que, pour éviter la complication des intervalles dissonants, il faut ôter le *la bémol* à l'accord n° 11; mais il ne dit pas que le *la bémol* produit *deux quintes* à la résolution avec la basse: d'où je dois conclure que jamais ce professeur n'a *analysé* la résolution des accords pour connaître les fautes qui se produisent, et afin de juger de leur nature. Quant à ce qu'il avance, qu'en supprimant le *la bémol* nous obtiendrons l'accord n° 12, je répondrai que, comme l'accord n° 12 reconnaît son principe dans celui de *dominante* avec *quinte diminuée*, sans ôter un des sons qui le composent, je voudrais savoir, en laissant le

Digitized by Google

la bémol à l'accord n° 11, quelle est sa *génération* et sa *note fondamentale*.

Ainsi, d'après tout ce que je viens d'exposer, il est physiquement prouvé que le principe de Reicha, sur la formation de l'accord de *sixte augmentée* avec *tierce* et *quinte*, n'est pas celui de la nature; d'où il résulte que l'accord n° 11 doit prendre sa source dans un autre accord qui doit lui ressembler, soit par la manière dont il fait *sa résolution*, soit par ses proportions, puisqu'il n'est susceptible d'aucun renversement, d'après la faute des deux quintes parfaites qui se produisent à la résolution de la basse fondamentale d'une *quinte inférieure*.

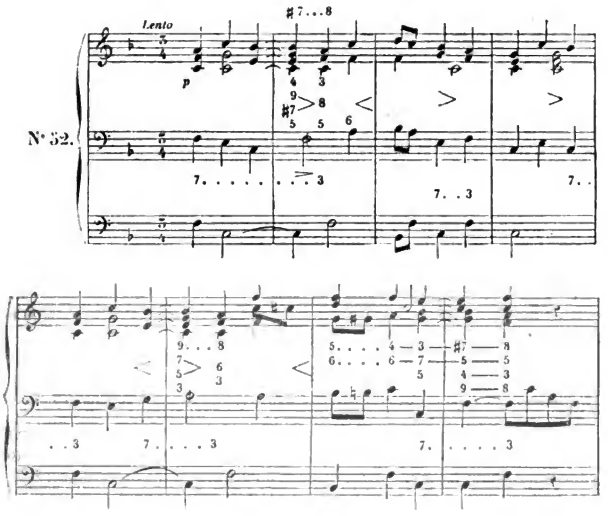
Quant à ce qui concerne les accords nos 3, 4, 8 et 13, je dirai, sur la nature de l'accord n° 3, *si, ré, fa*, que plusieurs harmonistes appellent accord de *quinte diminuée*, que tous les harmonistes qui considèrent ces trois sons, *si, ré, fa*, comme un accord, je suis autorisé à croire et à prouver que ces harmonistes ne connaissent pas le principe des accords. En voici la raison : De quelle manière doit-on considérer cet accord? Est-ce comme un accord *consonnant* ou comme un accord *dissonant*? D'après moi, cet accord de quinte diminuée n'est ni accord consonnant ni dissonant. 1° Pour considérer cet accord comme accord consonnant, il ne faut pas qu'il y ait une *quinte diminuée;* et pour être dissonant, il lui faudrait un quatrième son. 2° Nous voyons, par l'expérience, que tous les accords dissonants produisent un accord parfait à la résolution, composé de trois sons, et de quatre sons si la cadence a été *évitée* par un autre accord dissonant, aussi composé de quatre sons. Maintenant, voyons quelles sont les résolutions que cet accord pourra faire. Si nous considérons cet accord comme un accord dissonant, le *si* et le *fa* formant une quinte diminuée, d'après la marche dictée par la nature (règle n° 1), le *si* doit monter à l'*ut*, et le *fa* descendre au *mi;* le *ré* peut descendre à l'*ut*, ou monter au *mi* : voilà que la résolution de cet accord produit un accord composé d'*ut* et *mi*, dans lequel il manque la quinte *sol* pour compléter l'accord consonnant. De même, considérons que le *si* de cet accord étant la basse, d'après la marche d'une quinte inférieure, le *si* doit descendre au *mi*; de même, d'après la marche harmonique, le *fa* doit descendre au *mi*, et le *ré* doit monter aussi au *mi* : voilà une seconde résolution de cet accord, laquelle est composée d'un *mi* à la basse, et d'un autre *mi* dans les parties supérieures. Mais si les harmonistes qui ont adopté ces trois notes comme un accord me disaient que, dans le premier cas, on pourrait faire descendre le *ré* à *sol* pour compléter l'accord, comme de même on pourrait, dans le second cas, faire descendre le même *ré* au *sol dièse*, et faire rester le *si* en place pour compléter le second accord, je demanderais à ces messieurs dans quel traité ou système ils ont appris que, dans la résolution, les sons de l'accord précédent peuvent monter, ou de tierce, de quarte, de quinte, ou de sixte, pour compléter les accords, tandis que tous les intervalles de tous les accords consonnants ou dissonants, à la résolution, dans l'accord suivant, ne descendent et ne montent que d'un degré? De plus, comment ces harmonistes se permettent-ils d'admettre ou de considérer ces trois sons comme un

Digitized by Google

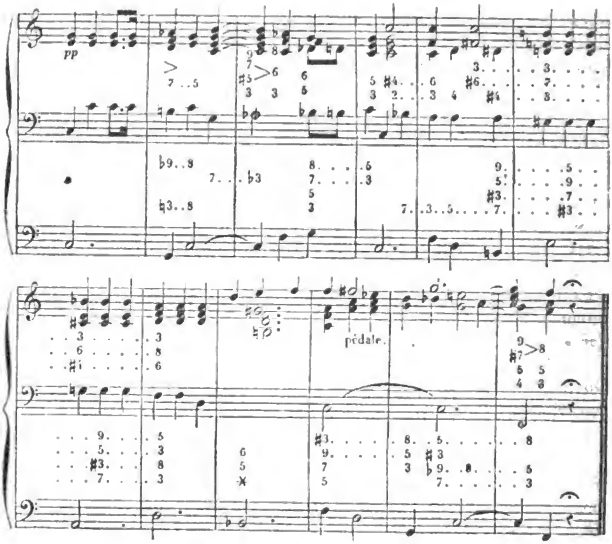
accord, sans faire une analyse sur sa nature et sa résolution? Si ces harmonistes avaient bien approfondi la nature et l'origine de cet accord *si, ré, fa,* ainsi que les accords incomplets qu'il produit à la résolution, ils auraient reconnu que ces trois sons étant ceux qui se trouvent entre les notes *extrêmes* de l'accord de *neuvième majeure,* forment un accord incomplet de celui de *dominante, sol, si, ré, fa,* dans lequel manque la basse *sol;* comme de même un accord incomplet de celui de *septième mixte, si, ré, fa, la,* dans lequel manque la *septième la.* Voilà le phénomène de cet accord développé, lequel nous autorise à dire que ces trois sons, *si, ré, fa,* ne formant pas un accord *consonnant* ni *dissonant,* il doit être rejeté de l'harmonie.

Pour ce qui concerne les deux accords n° 4 de *quinte augmentée,* et n° 3 de *septième majeure,* je dirai que ces deux accords ont leur origine dans les accords par *suppositions,* et jamais dans l'harmonie fondamentale, comme le démontre l'exemple suivant, lequel appartient à l'harmonie compliquée de la première espèce.

Manière d'employer les accords de quinte augmentée, de septième majeure et de neuvième ; accords par supposition de la première espèce. (La note taillée 𝄢 est la basse par supposition.)



Digitized by Google



Comme les notes fondamentales ne peuvent jamais être ni altérées ni diminuées, on doit analyser l'accord d'après le *si bémol* marqué ✳, et jamais d'après le *si naturel* de la basse continue et le *sol dièse*, qui ne sont autre chose que des notes d'agrément.

Arrivons maintenant au principe auquel j'attribue l'origine de l'accord de sixte augmentée, accompagnée de *tierce* et *quinte*. Mais avant d'en parler, il me paraît indispensable de faire connaître la véritable nature d'un accord d'où dérive mon principe et la manière de l'employer, ainsi que de l'écrire ; et à cet effet, je me permettrai de prendre pour exemple une formule de Reicha, afin de réaliser ses modulations enharmoniques.

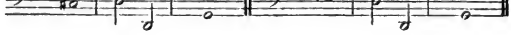
Il s'exprime ainsi dans son *Traité* (page 65, édition de Paris, et page 77, édition de Vienne) :

FORMULE GÉNÉRALE

AU MOYEN DE LAQUELLE ON PEUT RÉALISER TOUTES LES MODULATIONS ENHARMONIQUES.

« On propose de moduler en *sol* majeur ou mineur (car la même formule peut servir dans les deux cas), en partant d'un ton quelconque. Pour réaliser cette proposition, on prend : 1° les quatre notes suivantes dans la basse :

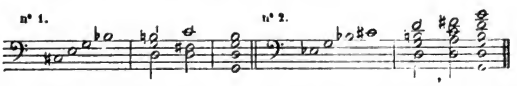
N° 53.



Digitized by Google

qui forment dans cette partie (comme on le sait) la formule de la cadence de *sol* majeur ou mineur; 2° on prend sur la première des notes (dans le n° 1) un accord de septième diminuée, et dans le n° 2, l'accord de sixte augmentée, ce qui donne les accords suivants. » Exemple :

N° 54.



Comment Reicha pourrait-il, d'après la manière dont il a marqué cet exemple, réaliser des modulations enharmoniques sur la formule qu'il présente dans le premier accord de l'exemple n° 1, puisqu'il est faussement écrit d'après la marche harmonique?

Il a marqué sur l'*ut dièse* de la basse un accord de septième diminuée, dont la fondamentale est *la*. Est-il possible qu'il ait ainsi oublié la règle de la nature, d'après laquelle *la fondamentale d'un accord dissonant doit faire, avec la fondamentale suivante, une quinte inférieure?* Or, en observant cette règle, la fondamentale de son accord de septième diminuée étant *la*, celle d'une quinte inférieure doit être *ré*. Pourquoi alors fait-il descendre cette fondamentale *la* d'un degré, c'est-à-dire à *sol?*

Outre cela, dans l'exemple de Reicha, la septième diminuée monte d'un degré dans l'accord suivant. Les règles de la composition pratique ont-elles jamais ordonné que les intervalles mineurs ou diminués dussent monter, et les majeurs ou augmentés descendre?

Je ne prétends pas dire que, dans l'exécution, le passage fasse un mauvais effet, car si, sur le piano, l'effet du *si bémol* est le même que celui de *la dièse*, la faute existe dans la fausse progression des accords; et de plus, de faire monter un intervalle diminué, tandis qu'il doit descendre, fautes qui ne doivent pas exister dans un traité d'harmonie destiné à apprendre la *nature* et la *progression des accords*. De plus, comme ce professeur a toujours eu la prétention de faire adopter les assertions de son traité, il s'appuie sur la loi de la nature, qui dit que « *la fondamentale d'un accord dissonant doit, avec la fondamentale suivante, former une quinte inférieure.* » Ainsi la fondamentale de son accord de septième diminuée étant *la*, pourquoi, au lieu de descendre d'un degré sur le *sol*, n'arrive-t-elle pas au *ré?*

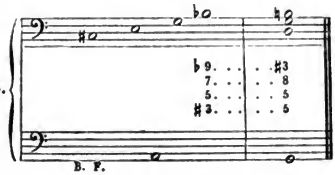
Il ajoute ensuite : « *Voilà un accord de septième diminuée sur lequel on peut réaliser toutes les modulations enharmoniques.* » Pour peu qu'il eût connu ce qu'est dans l'harmonie une *transition enharmonique*, il lui était facile d'apercevoir que le changement enharmonique se trouvait déjà *réalisé dans la résolution sur le second accord;* car la septième diminuée, d'après sa résolution *ascendante* dans l'accord suivant, fait juger que dans l'accord précédent de septième diminuée il devait se trouver une *transition enharmonique* qui aurait changé le *si bémol* en *la dièse*, qui est la note qui monte, car le *si bémol*, comme intervalle diminué, doit descendre; donc, comme cette transition n'a pas eu

Digitized by Google

lieu, et que l'accord de septième diminuée a fait une résolution sur la fondamentale *sol*, qui appartient à une autre tonalité, et non pas sur la fondamentale *ré*, il en résulte que sa formule est *fausse*, soit pour la manière dont les accords se trouvent marqués, soit pour celle de se succéder. Je me trouve donc autorisé à répéter ce que j'ai avancé plus haut, que les exemples de Reicha sont toujours en contradiction avec ce qu'il dit, comme ses analyses avec la nature des accords qu'il donne.

Pour faire mieux juger que le premier accord de Reicha dans un tel cas ne peut et ne doit pas être celui de septième diminuée, mettons les deux premiers accords à l'épreuve de la basse fondamentale, et voyons le résultat de la résolution.

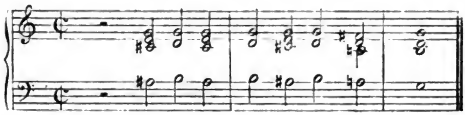
N° 55.



Je demande maintenant dans quel système Reicha a-t-il trouvé que dans la résolution d'un accord de neuvième mineure, la neuvième mineure monte sur la fondamentale suivante à la *tierce majeure?* Qu'une septième mineure reste comme *octave*, qu'une quinte descende diatoniquement avec la fondamentale sur une autre *quinte*, et que la note sensible, montant d'un degré, forme une *quinte* sur la fondamentale suivante, et non pas l'octave?

Voilà aussi un exemple de septième diminuée (en apparence, mais pas en nature).

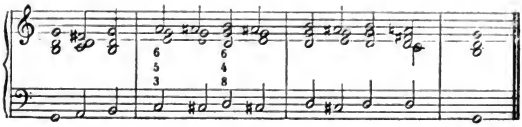
N° 56.



Si j'allais demander quelle est la nature et la basse fondamentale du premier accord, bien des personnes versées dans l'harmonie ne sauraient le connaître. Eh bien! cet accord n'est autre chose que le troisième renversement de l'accord de septième diminuée de Reicha, dans lequel j'ai changé le *si bémol* en *la dièse;* car l'accord que Reicha a marqué avec le *si bémol* n'est autre chose que celui de la sous-dominante *ut*, du mode de *sol*, dans lequel la *sixte la* et la fondamentale *ut* sont forcées d'un demi-ton mineur; alors, comme cette sixte forcée n'est autre chose qu'une note d'agrément qui monte, elle doit être un *la dièse* et jamais un *si bémol*, comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

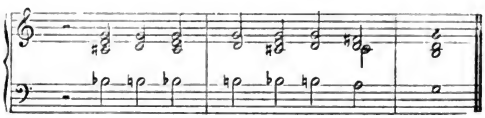
Digitized by Google

N° 57.



Mais si nous avions renversé cet exemple comme j'ai fait dans l'autre, et si j'avais marqué la sixte forcée avec le *si bémol,* tel que Reicha l'a fait dans son accord de septième diminuée, on pourra voir dans l'exemple suivant quelle belle exécution resterait à celui qui devrait jouer la basse. Voyez l'exemple :

N° 58.



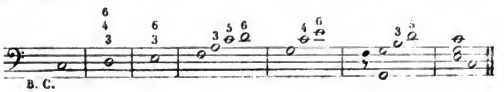
D'après ces exemples, on pourra reconnaître la profonde connaissance de Reicha sur *la nature* et *la marche des accords*, comme on pourra reconnaître aussi que l'accord de *septième diminuée* de Reicha n'est autre chose que celui de *sous-dominante* dont la sixte et la fondamentale sont forcées; car si l'on fait un peu attention à la résolution de l'accord suivant de *quarte* et *sixte*, il sera impossible de se méprendre sur la nature de l'accord précédent de *sixte dissonante*, dans lequel, toutes les fois que l'on voudra altérer la *sixte*, ce doit être avec un *dièse* et jamais avec un *bémol*, puisqu'on aurait un accord de septième diminuée dans lequel la septième doit descendre et ne jamais monter, comme Reicha se le permet.

J'arrive maintenant à mon principe.

Et d'abord, il est nécessaire de savoir qu'il existe dans l'harmonie des accords dont les altérations peuvent être prises pour autant d'accords différents et qui ne sont pas dans la nature des accords fondamentaux. Je dois prévenir aussi que les altérations que j'emploierai dans les exemples suivants n'étant autre chose que des notes *d'agrément* propres à mieux déguiser l'accord de *sixte dissonante*, ces notes, sur la basse fondamentale, doivent être considérées comme *non forcées*, puisque ces altérations ne changent jamais, sur la note fondamentale, ni la *résolution* ni la *nature de l'accord*.

Exemple de l'accord de sixte dissonante tel qu'il s'emploie sur la quatrième note de la gamme.

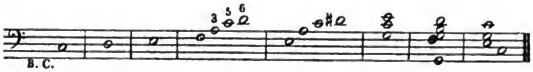
N° 59.



Digitized by Google

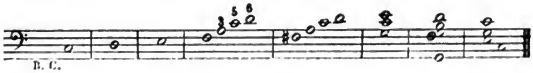
Même exemple dont la sixte est forcée d'un demi-ton mineur.

N° 60.



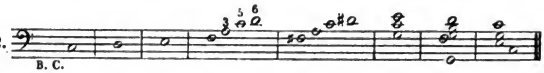
Même exemple dans lequel la basse seule est forcée d'un demi-ton mineur.

N° 61.



Même exemple dans lequel la sixte et la fondamentale sont forcées.

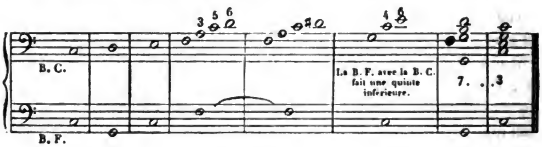
N° 62.



Ayant ainsi mis à l'épreuve l'accord de sixte augmentée avec les différentes marches de la basse fondamentale, j'ai reconnu, d'après sa résolution, que cet accord n'est autre chose que le même accord de *sixte dissonante* dans lequel, forçant la sixte, cet accord est susceptible de *deux résolutions*, c'est-à-dire l'une *diatoniquement*, qui, d'après la gamme qui monte jusqu'à la cinquième note, ne change ni le genre ni le mode, et l'autre *chromatiquement*, laquelle, sans arriver à la cinquième note, la basse descendant d'un degré, se trouve de même sur une cinquième note qui, en même temps, change le genre et la tonalité, comme on peut le voir par les exemples suivants :

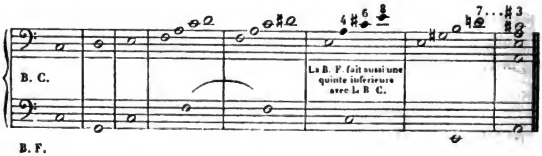
Exemple de l'accord de sixte dissonante dans lequel la sixte est forcée.

N° 63.



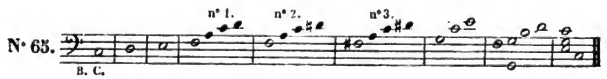
Même exemple faisant une résolution *chromatique*.

N° 64.



Digitized by Google

Exemple dans lequel la sixte et la fondamentale sont forcées l'une après l'autre :



Dans cet exemple, la mesure marquée n° 1 est l'accord de *sixte dissonante ;* dans la mesure n° 2 est l'accord de *sixte forcée* ou *augmentée.* Je demande maintenant quelle est la difficulté qui pourrait m'empêcher de faire descendre la basse d'un degré pour faire une *résolution chromatique* et passer dans le mode de *la,* tel que j'ai fait dans l'exemple ci-dessus? Mais dans la mesure n° 3, ayant aussi forcé la basse, l'accord prend de nouveau le caractère de *sixte dissonante,* dans lequel la *sixte* et la *fondamentale* sont forcées, et la résolution devient diatonique.

ANALYSE FONDAMENTALE

Sur le *principe,* la *nature,* l'*analogie,* la *liaison,* la *résolution* et les *rapports* de deux accords de *sixte dissonante* et de *sixte augmentée.*

N° 1. Les deux accords sont ceux de la *quatrième note* de la gamme.
N° 2. — — sont composés de l'accord *parfait.*
N° 3. — — ont une *sixte majeure* qui est dissonante.
N° 4. — — ont une *sixte forcée* qui, en nature, peut se pratiquer comme sixte augmentée et comme sixte dissonante ou ajoutée.
N° 5. — — s'emploient sur la *quatrième note* d'un mode quelconque.
N° 6. — — font *résolution* sur la basse suivante, soit en montant, soit sur une *cinquième note* avec l'accord de *quarte* et *sixte.*

N° 7. Dans tous les deux accords, la basse continue se trouve, à la résolution, une *quinte au-dessus* de la basse fondamentale.

N° 8. La seule différence que l'on peut remarquer dans la basse continue, dont celle de sixte dissonante *monte,* tandis que celle de sixte augmentée *descend,* tient au genre et au mode, c'est-à-dire : la première gamme, *montant* diatoniquement jusqu'à la cinquième note, ne change ni le mode ni le genre, tandis que, sans arriver à la cinquième note, la seconde *descend* pour faire une résolution chromatique qui change le genre et le mode.

N° 9. Si l'accord de sixte dissonante est susceptible d'être renversé en celui de septième, tandis que celui de sixte augmentée ne l'est pas, c'est que le premier est composé des justes proportions de rapports donnés par la nature, et

Digitized by Google

que le second ayant la sixte forcée ou augmentée, ses proportions de distance ne sont plus les mêmes; car si l'on voulait renverser aussi celui de sixte dissonante dans lequel la sixte *serait forcée*, il se trouverait dans le même cas d'impossibilité que celui de sixte augmentée, à cause des deux quintes parfaites qui en résulteraient dans la résolution, d'après la marche de la basse fondamentale d'une *quinte inférieure*, comme je l'ai démontré plus haut dans les numéros 48 et 49, parlant du principe de Reicha.

Cette analyse est suffisante pour faire connaître que l'accord de sixte augmentée, avec *tierce* et *quinte*, n'a pas et ne peut physiquement avoir d'autre principe aussi *simple*, aussi *analogue* que dans celui de *sixte dissonante*.

Il n'est pas douteux que, dans le nombre des personnes qui s'occupent de ces démonstrations, quelques-unes ne soient persuadées; d'autres ne voudront pas l'être; toutefois j'engage les premières à se familiariser avec ces altérations employées souvent dans l'*ignorance du principe* et de la nature de l'accord. Il en est aussi qui les prennent pour autant d'accords différents; par exemple, un compositeur fera la progression suivante marquée d'accords parfaits.

Liaison harmonique.

N° 66.

Liaison. 8. . . . 5 8. . . . 5 De même jusqu'à la

3re min. 4te.

Rapports. *Idem* jusqu'à la fin.

fin.

Un autre fera la même progression dans laquelle toutes les quintes sont forcées.

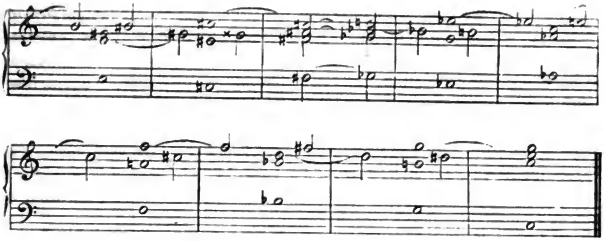
N° 67.

Mêmes rapports et même marche que la progression précédente.

B. F.

Volti.

Digitized by Google



Est-ce que les quintes forcées de la seconde progression changent la *marche harmonique*, la *tonalité*, l'*affinité* de succession, ainsi que la *nature des accords* de la première? Je trouve, au contraire, que, par leur affinité, ces *altérations* rendent presque toujours la succession de l'accord plus agréable à l'oreille; elles font également prévoir et presque sentir le mode dans lequel on veut passer.

Voilà précisément ce que j'ai prétendu démontrer, au moyen des altérations que j'ai employées dans l'accord de sixte dissonante, c'est-à-dire que, dans la nature, ces notes forcées ne sont autre chose que des notes d'agrément qui ne changent ni le *degré* ni la *nature primitive* de l'accord fondamental où elles sont employées.

Relativement aux personnes qui ne veulent pas être persuadées, j'avouerai que je n'ai pas présenté le principe de l'accord de sixte augmentée, en employant des calculs avec cet appareil de difficulté, ce luxe de phrases diffuses employé par les *écrivains modernes*, qui finissent par ne rien prouver. Ces moyens peuvent être bons pour en imposer à ceux qui ne connaissent pas l'harmonie; mais c'est aux artistes que je présente ce principe, et je le démontre avec autant de simplicité, de facilité, que la nature le produit, sans règles et sans exceptions, ainsi que cela doit toujours être dans l'harmonie dont le principe est physique.

Mais s'il arrivait que dans cette dernière catégorie il se trouvât quelqu'un qui vît plus loin que moi dans cette question, c'est-à-dire habile à présenter des idées nouvelles, et surtout vraies, sur le principe de cet accord et sa note fondamentale, je serais le premier à rendre *hommage* à ce service rendu à l'art, car il mettrait fin à toutes les absurdités que pendant deux siècles on a répandues à ce sujet, sans aucun avantage pour les progrès de l'art.

D'après mon principe, les douze accords dont l'harmonie se compose se forment de la manière suivante :

1° Le son fondamental par la résonnance du corps sonore;

2° La quinte au-dessus comme aliquote, qui résonne dans le son fondamental;

Et 3° c'est la quinte au-dessous, dans laquelle le générateur *ut* résonne.

Ces trois sons et leurs harmoniques respectifs, avec les deux dissonances na-

Digitized by Google

turelles ajoutées aux accords des deux quintes, donnant les trois accords fondamentaux du mode *ut*, ceux-ci réunis aux trois accords fondamentaux qui constituent le mode mineur de *la*, c'est de la combinaison et des renversements de ces accords que tous les autres accords de septième et de neuvième reconnaissent leur génération, sans rien changer, ni substituer, ni augmenter, ni diminuer, ainsi que pour en trouver le principe Reicha se permet, dans sa classification des accords, de *hausser* et *baisser* les *quintes* parfaites des accords primitifs, de mettre les *quintes à la basse*, en *supprimant les notes fondamentales;* de même que M. Fétis, qui, avec son accord consonnant et l'autre dissonant, par le fameux moyen de la *substitution chimérique* et la *modification* de ces deux accords, produit tous les autres.

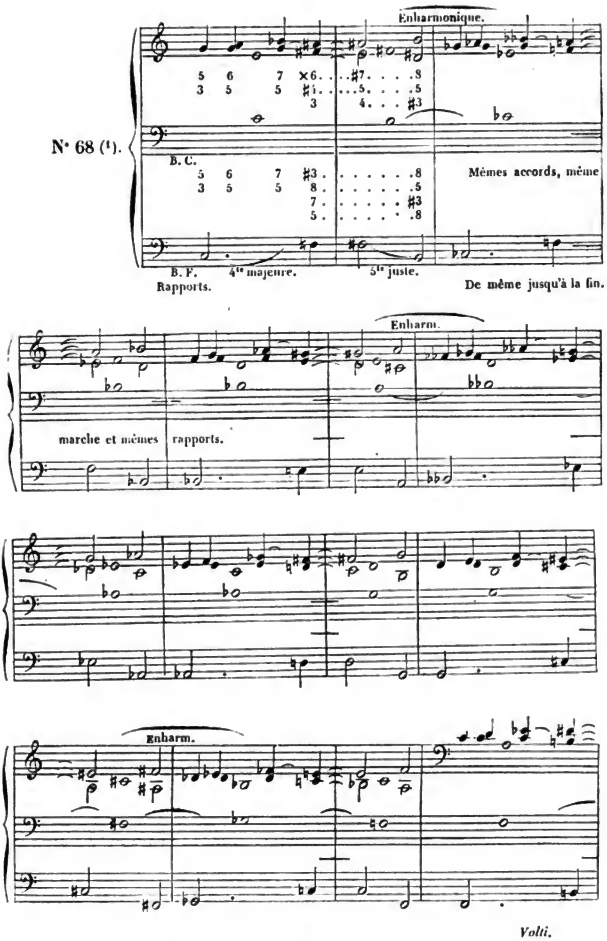
Ainsi, je le répète, si, par un moyen plus naturel que le mien, quelqu'un peut découvrir le principe de l'accord de sixte augmentée, accompagnée de la *tierce* et de la *quinte*, dans la combinaison des accords qui composent les deux gammes, je serai le premier à l'en féliciter, parce que ce principe doit être indubitablement celui de la nature.

J'ai promis de démontrer la nécessité absolue de connaître à fond la nature de la gamme harmonique ou règle d'octave; j'examinerai ce que Reicha dit à ce sujet (page 164 de l'édition de Paris).

« Cette formule est de si peu de ressource dans la composition pratique, qu'elle ne vaut pas la peine d'être discutée dans cet ouvrage. Elle ne serait indispensable que si la basse était contrainte de marcher continuellement par gamme ascendante ou descendante, et qu'il n'y eût pas de moyen de prendre plusieurs accords sur le même degré. »

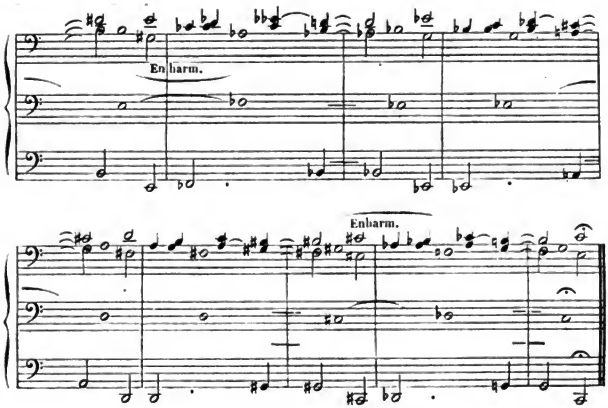
On se demande comment il est possible que Reicha ait pu avancer une semblable assertion? Par quel moyen pourrait-on distinguer les différents tons ou modes que l'on parcourt, si ce n'est par la nature des différents accords de la gamme? Où les accords dissonants font-ils résolution, si ce n'est sur les intervalles de la gamme? Le savant professeur pouvait-il croire qu'on ne peut accompagner les basses de la gamme qu'avec les accords marqués sur chaque intervalle? Quelle est la difficulté qui empêche un compositeur de donner plusieurs accords sur le même intervalle, tandis qu'on peut donner plusieurs accords fondamentaux? On peut examiner la progression suivante, qui appartient au chapitre des *Ressources harmoniques* dans le genre chromatique enharmonique, dans laquelle chaque intervalle descendant devient une *tonique*, où chaque note de la basse porte *quatre accords fondamentaux*, savoir : l'accord *parfait*, celui de *sixte dissonante*, celui de *septième de dominante*, et le second renversement de celui de *dominante* avec *quinte diminuée;* et même, si l'on veut, un accord par supposition de *septième majeure* sur la fondamentale de l'accord suivant? En voilà la preuve d'après l'exemple que voici :

Digitized by Google



(1) Si l'on joue cette progression sur le piano, il faut battre toutes les notes qui se trouvent liées, pour entendre mieux les différents accords qui se produisent sur la même basse.

Digitized by Google



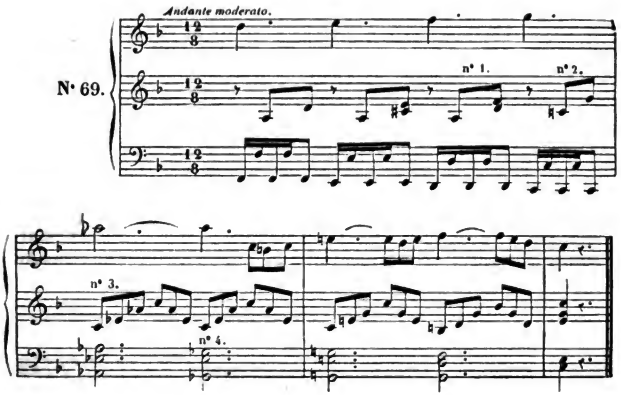
Ces moyens sont infinis, comme on le verra dans mon *Code*, au chapitre des *Progressions* et à celui des *Ressources harmoniques*, où l'on peut changer toutes les toniques avec les différents accords de la gamme; mais, pour les employer, il faut connaître à fond la basse fondamentale, ainsi que la nature et la progression des accords.

Reicha trouve la gamme inutile; je prétends, au contraire, que non-seulement on doit avoir une connaissance profonde et positive des intervalles de la gamme, mais encore que cette connaissance est très nécessaire même dans les simples intervalles d'un chant, pour juger quels sont les véritables accords qu'exige l'accompagnement; en voilà la preuve.

N. B. On ne doit jamais croire que par l'exemple suivant je prétende faire une analyse critique sur les connaissances de l'auteur : non ; dans ma jeunesse, moi aussi j'ai beaucoup composé pour le théâtre, et le temps qu'on donne pour composer un opéra n'est pas suffisant pour réfléchir sur bien des choses, ainsi que cela m'est arrivé très souvent; mais je prétends critiquer ceux qui osent attaquer les autres dans leurs traités d'harmonie ou dans les journaux, sans connaître ce que c'est que l'harmonie; et si je suis obligé de me servir de l'exemple suivant, c'est qu'il répond très bien à ce que je viens de dire pour combattre physiquement toutes les assertions de Reicha.

Ainsi, on trouve vers le commencement d'un duo, dans la partie du chant d'un opéra, une gamme de cinq notes qui se répètent deux fois, auxquelles l'auteur a mis l'accompagnement suivant.

Digitized by Google



ANALYSE.

Je trouve dans cet exemple : 1° que l'accord parfait de *ré* mineur, marqué n° 1, ne peut pas être suivi de celui d'*ut* n° 2, puisque la marche harmonique repousse la succession de deux accords parfaits, qui se succèdent diatoniquement sans liaison. — Le passage de l'accord d'*ut* n° 2, à celui de *la bémol* n° 3 est dur à l'oreille, bien qu'il y ait liaison entre ces deux accords, parce qu'ils n'ont pas d'*analogie*. — Elle se trouverait si l'on ajoutait un bémol au *mi* de l'accord précédent n° 2; mais, de même, celui-ci ne pourrait pas être précédé de celui de *ré* n° 1. Le n° 4, marqué sur la basse *sol bémol*, signifie que le *sol bémol* de la basse doit descendre et ne jamais monter, puisque l'accord de triton, qui est au-dessus, forme le troisième renversement de l'accord fondamental de *la bémol* avec septième mineure, dont le *sol bémol* porté à la basse est justement la dissonance mineure.

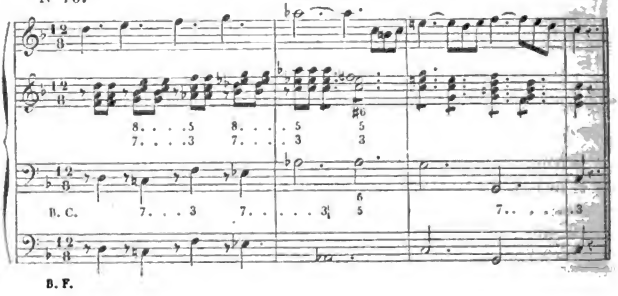
Si l'auteur a considéré le *sol bémol* comme un *fa dièse*, il devait alors changer le *mi bémol* en *re dièse*, rendre le *la naturel*, et changer le *sol bémol* de la basse en *fa dièse;* ce qui revient à l'accord de *sixte dissonante* du mode majeur d'*ut*, dans lequel la *basse* et la *sixte* seraient forcées. Quoique ce passage serait dans les règles, son affinité ne serait plus celle de la nature : elle serait parfaite si elle venait du *la bémol* avec *sixte augmentée*, dans lequel on se trouve avec l'accord précédent, tandis qu'avec le *fa dièse* dans la basse, l'accord suivant de *quarte* et *sixte* résulterait d'une tonalité étrangère à celle de *la bémol*.

Que si l'on me demande d'après quelle règle ou connaissance j'aurais donné un accompagnement fondamental à ces cinq notes, je répondrai que cette con-

Digitized by Google

naissance, dans ce cas, est la chose la plus simple du monde : en analysant la nature de ces cinq notes, et voyant que la différence du *demi-ton majeur* passe entre le *mi* et le *fa*, et de même entre le *sol* et le *la bémol*, il est tout naturel que le *mi* soit la note sensible du mode de *fa*, et le *sol*, du mode de *la bémol*, dont les deux notes fondamentales sont *ut* et *mi bémol*, d'où il résulte que, comme le premier accord des cinq notes est *ré*, la succession des accords sera conforme à la règle de la nature et de l'expérience. Cette règle dit (*voyez* au chapitre des *Règles fondamentales*, n° 20) : « Une note fondamentale, avec l'accord parfait mineur, peut descendre diatoniquement à une autre, avec l'accord de dominante, pour passer au relatif majeur du premier accord. » Conséquemment, le relatif du mode de *ré mineur* est *fa ;* et ce même *fa* en mode mineur étant le relatif de *la bémol,* j'aurai l'accompagnement suivant, fondé sur les règles fondamentales, ainsi que sur celle de l'expérience.

N° 70.



Jusqu'à présent je n'ai eu en vue que de répondre seulement à quelques assertions de la préface du *Traité* de Reicha, et de montrer, au moyen de quelques analyses, les bases sur lesquelles son Traité pratique est composé ; car si j'avais dû faire l'analyse générale de tout le Traité, j'aurais eu du travail pour faire dix systèmes d'harmonie.

Maintenant, pour montrer dans quel état de barbarie est tombée l'harmonie, par les licences qu'on se permet sur la manière de l'écrire, je donnerai ici une de mes progressions ascendantes, *chromatique enharmonique,* qui appartient au *Code*, au chapitre des *Ressources harmoniques,* dans lequel chaque intervalle de la basse continue est une tonique qui se change en *septième note. Voyez* l'exemple suivant :

Digitized by Google

N° 71.

Enharmonique.

Idem.

B. C.
Liaison.

B. F.
Rapport. 3ce maj. 4te. 4te dim. 4te. 3ce maj. 4te.

Enharm. Enharm.

4te dim. 4te. 3ce maj. 4te. 3ce maj. 4te. 4te dim. 4te.

Enharm. Enharm.

3ce maj. 4te. 4te dim. 4te. 3ce maj. 4te.

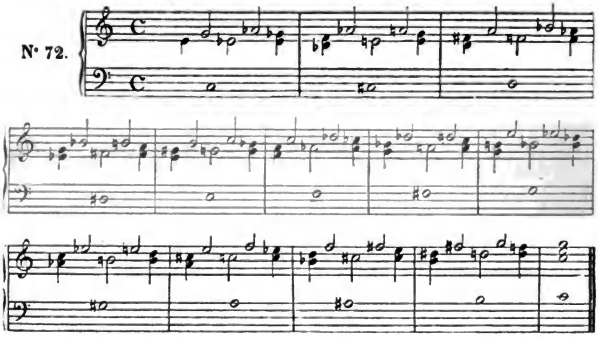
Enharm. Enharm.

4te dim. 4te. 2ce maj. Repos parfait.

Digitized by Google

Un de mes amis, artiste qui jouit d'une haute réputation, l'ayant examinée, me fit l'observation suivante : « Comme, sous le rapport de l'exécution, une semblable progression serait très difficile, en raison du changement des notes bémolisées avec celles qui, en dièses, s'exécutent sur la même touche du piano, j'aurais, pour rendre l'exécution plus facile, remplacé les deux notes qui produisent le changement enharmonique par *une seule* » ; sur quoi il écrivit la progression suivante :

N° 72.



Il est vrai que, sur le piano, cette progression fera le même effet que la première ; mais je demande à quoi sert un pareil galimatias? Les exemples que donne un système d'harmonie seraient-il destinés à être joués comme une sonate pour passer le temps, ou pour apprendre la nature et la progression des accords pour servir d'instruction aux jeunes élèves? Si l'on pensait pouvoir se passer de telles progressions, sur quelles autres études ou exercices un élève pourrait-il apprendre à connaître l'*affinité* de succession entre les accords? quelles sont les notes essentielles dans les accords qui forment la *liaison* et l'*analogie?* de quelle manière peut-on *lier* parfaitement le chromatique avec l'enharmonique? Si cet élève composait des progressions soit dans des fugues, soit dans un finale d'opéra, comment pourrait-il juger si les accords que donne son exemple sont ceux de la nature, s'ils suivent la marche qu'elle leur a tracée, sans mettre sa progression à l'épreuve de la basse fondamentale, suivant la marche exacte qu'elle doit observer jusqu'à la fin? Et comment pourrait-il composer une progression, s'il ignore les *différentes marches* de la basse fondamentale et comment elles se font? Et lors même qu'il les connaîtrait, comment connaîtra-t-il les *accords fondamentaux* qui exigent diverses marches, et enfin mille autres choses?

Quand on ignore tout ce que je viens d'indiquer, oserait-on se vanter de connaître l'harmonie? Je ne prétends pas dire que tous les artistes soient dans ce cas ; bien loin de là. Je sais qu'en Allemagne, ainsi qu'en France, où le principe

Digitized by Google

de la basse fondamentale a eu son berceau, il en existe bon nombre de très distingués, qui connaissent tout ce que je signale ici ; mais je m'adresse à ceux qui prennent pour argent comptant toutes les assertions et les erreurs que plusieurs compositeurs ou écrivains entassent dans leurs ouvrages, relativement à la basse fondamentale.

Veut-on une preuve des rapports exacts que la basse fondamentale doit toujours observer dans sa marche, pour reconnaître la véritable nature et la progression des accords? Que l'on observe, comme dans la progression précédente, que cette basse fondamentale monte toujours d'une *quarte juste*, et descend d'une *tierce majeure*, excepté dans les changements enharmoniques, où elle descend d'une *quarte diminuée*.

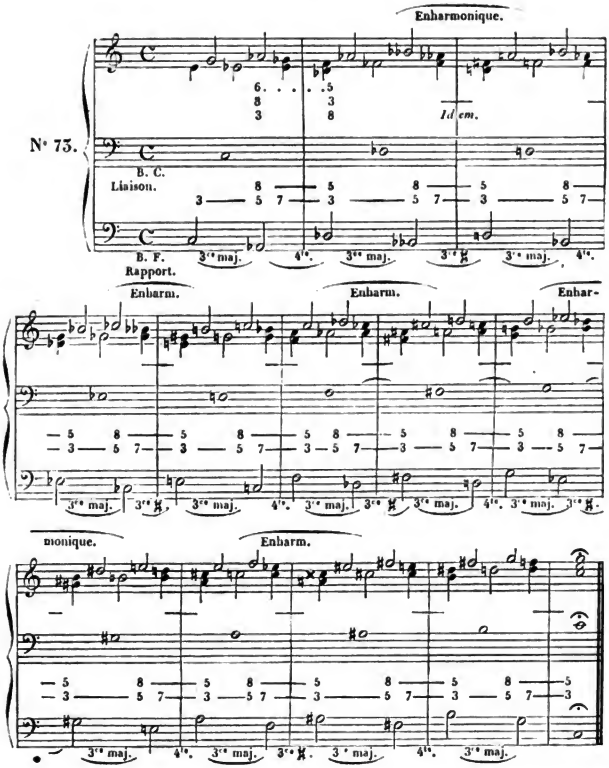
On demandera peut-être : « Si la basse fondamentale, dans les progressions chromatiques et chromatiques-enharmoniques, est *inviolable* dans sa marche, puisqu'elle descend d'une *tierce majeure*, pourquoi, dans les changements enharmoniques, descend-elle d'une *quarte diminuée?* »

La raison en est très simple : dans la seconde mesure, le *ré bémol* de la basse continue ayant été changé en *ut dièse* par l'enharmonique, ce dernier, d'après les rapports de distances, étant d'un quart de ton majeur plus bas que le *ré bémol*, ce quart de ton, réuni à la tierce majeure, forme l'intervalle de quarte diminuée, que, dans tous les changements enharmoniques, la basse fondamentale est obligée de descendre (ce qui prouve évidemment, et sans calculs, que l'*ut dièse* est le demi-ton mineur, et le *ré bémol* le demi-ton majeur).

Cette différence dans les passages enharmoniques ne peut être évitée d'aucune manière, car si on l'évite dans la marche *descendante*, elle se retrouvera dans la marche *ascendante :* en voilà la preuve.

Nous avons trouvé, dans la progression sus-indiquée, que la basse fondamentale monte toujours d'une *quarte juste*, tandis qu'elle descend d'une *tierce majeure*, excepté dans les changements enharmoniques, où elle descend d'une *quarte diminuée*. Dans la progression suivante, qui, sur le piano, reste la même que la première, on pourra observer que jusqu'à la fin la basse fondamentale descendra toujours d'une *tierce majeure*, et comme dans l'autre elle monte toujours d'une *quarte juste*, dans la suivante elle montera d'une *quarte juste*, excepté dans les changements enharmoniques, où elle montera d'une *tierce augmentée*. Il en résulte que, dans la première, les changements enharmoniques se trouvant en *dièses*, les rapports de distance sont *augmentés* dans la marche descendante, par la différence qui passe entre la *tierce majeure* et la *quarte diminuée ;* tandis que, dans la suivante, le *ré bémol* de la basse continue n'ayant pas subi le changement enharmonique en *ut dièse*, comme dans la précédente, les rapports de distance sont *diminués* dans la marche *ascendante*, par la différence qui passe entre la *quarte juste* et la *tierce augmentée*, comme on peut le voir dans la progression suivante :

Digitized by Google



D'après l'analyse de ces deux progressions, comme aussi, d'après les *rapports*, l'*analogie* et la *liaison* avec lesquelles toute la marche harmonique se lie et se succède, on pourra reconnaître le principe physique et les bases sur lesquels mon *Code d'harmonie* est composé.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Digitized by Google

SECONDE PARTIE.

DISCUSSION SUR LES QUATRIÈME ET SIXIÈME NOTES DE LA GAMME.

On lit ce qui suit dans le *Nouveau Dictionnaire de musique moderne*, par M. Castil-Blaze, au mot *Règle d'octave*, page 209 :

« La règle d'*octave* était alors en France la même qu'en Italie et en Allemagne, en ce qui concerne la première, la deuxième, la troisième, la cinquième et la septième note, tant en montant qu'en descendant ; mais on reconnaissait les disciples de Rameau de ceux de la bonne école, à la manière d'accompagner la quatrième et la sixième note en montant.

« Les premiers donnaient à la quatrième, troisième, sixième et cinquième, dont la note fondamentale, comme note la plus grave de l'accord divisé par tierce, était la sixte. Dans le système de la basse fondamentale, cette note était censée descendre de quinte sur la cinquième note pour former acte de cadence imparfaite, ce qui était d'accord avec l'école d'Italie ; mais dans le cas où cette même quatrième note, dans la basse, passait à la cinquième note accompagnée de sixte et quarte, la sixte de la quatrième note devant monter diatoniquement était, selon Rameau, une dissonance sur la quatrième note, qui était alors la note fondamentale : c'est ce qu'il appelait mal à propos *accord de double emploi*, comme si la note fondamentale d'un accord pouvait changer en raison des parties ; aussi les harmonistes de la bonne école souriaient-ils de pitié en voyant publier en France une infinité de volumes et de pamphlets, preuve irrécusable de la petitesse des vues et des connaissances de leurs auteurs.

« La sixième note, accompagnée de tierce, quarte et sixte, appelée par les sectateurs de Rameau *accord de petite sixte*, *et chiffrée* $\frac{4}{3}$ ou 6, était encore la pierre de touche à laquelle on reconnaissait les Ramistes et les non-conformistes, car ces messieurs se donnaient réciproquement des épithètes qui rendaient leurs disputes encore plus plaisantes. »

Avant de répondre à tout ce que vient de dire M. Castil-Blaze, il est nécessaire d'approfondir deux choses :

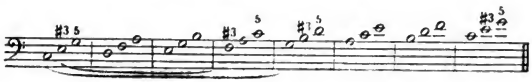
1° Quelles sont les trois notes fondamentales de la gamme donnée par la nature qui constituent le mode d'*ut?*

Sans qu'il soit besoin de les nommer moi-même, sans avoir recours aux phénomènes de la résonnance, c'est la nature qui nous les fera connaître dans

Digitized by Google

la gamme suivante, composée seulement des huit notes de l'échelle naturelle mise en ordre de tierce. Exemple :

N° 74.



Cette gamme nous démontre que les trois notes fondamentales du mode majeur d'*ut* sont la *première*, la *quatrième* et la *cinquième*, lesquelles sont les seules notes qui portent l'accord parfait majeur.

2° Quelle est la raison qui nous oblige d'ajouter la *sixte* à l'accord parfait de la quatrième note? Si l'on croit que cette sixte est nécessaire pour éviter les deux quintes qui résulteraient de la succession des deux accords parfaits de la quatrième et de la cinquième note, je dirai qu'on peut obtenir ce résultat par le renversement des accords en question, ou mouvement contraire dans les parties, sans être obligé d'ajouter une sixte à l'accord parfait de la quatrième note. La raison qui force à cette adjonction est de lier les deux tétracordes disjoints dont notre gamme, ou octacorde, est composée (voyez *Code*, chapitre *Tétracorde*), pour servir à la marche fondamentale des deux accords de *tierce* et *quinte*, et de *quarte* et *sixte*, dont celui de la *cinquième* note est susceptible.

Maintenant que nous connaissons quelle est la fondamentale de la quatrième note, ainsi que la raison qui oblige d'ajouter une *sixte* à l'accord parfait de la quatrième note, examinons l'assertion sus-indiquée de M. Castil-Blaze :

« Les premiers, dit-il, donnaient à la quatrième *tierce*, *sixte* et *quinte*, dont la note fondamentale, comme note la plus grave de l'accord divisé par tierce, était la sixte; dans le système de la basse fondamentale, cette note était censée descendre de quinte sur la cinquième, pour former acte de cadence *imparfaite*, ce qui était d'accord avec l'école d'Italie; mais dans le cas où cette quatrième dans la basse passait à la cinquième accompagnée de sixte et quarte, la sixte de la quatrième note devant monter diatoniquement, était, selon Rameau, une dissonance sur la quatrième note, qui était alors note fondamentale, comme si la note fondamentale d'un accord pouvait changer en raison des parties. »

M. Castil-Blaze me permettra de lui demander quelle est la note fondamentale de la quatrième note de la gamme donnée par la nature, et connue par tous les artistes sous le nom de *sous-dominante?* Serait-ce la sixte *ré* ajoutée à l'accord parfait de la quatrième note, où c'est précisément le cas qu'en raison de la marche des parties la fondamentale *fa* a été changée en *ré* par le renversement de cet accord afin de servir à la marche fondamentale d'une quinte inférieure *ré*, *sol*, dont cette dernière note se trouve accompagnée de l'accord de *tierce* et *quinte?*

Maintenant comment M. Castil-Blaze peut-il trouver extraordinaire que, dans le cas où cette même quatrième note dans la basse passait à la cinquième note accompagnée de la *sixte* et *quarte*, Rameau ait considéré cette sixte comme note

Digitized by Google

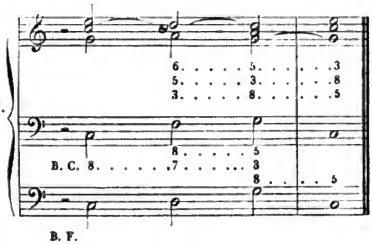
dissonante dans l'accord de la quatrième note? Je vois par là que M. Castil-Blaze ignore la règle de la nature, connue par tous les artistes, qui dit : *Quand deux notes se trouvent réunies à la distance d'un degré, celle qui monte ou descend dans l'accord suivant est la note dissonante.*

D'après cette règle, je demande à M. Castil-Blaze : puisque la sixte est obligée de monter dans l'accord suivant et la quinte obligée de rester pour lier les deux accords de la quatrième et cinquième notes, quelle est la note dissonante? est-ce l'*ut* ou la sixte *ré?*

Comme je vois que M. Castil-Blaze n'a pas une connaissance parfaite de la *liaison* entre lès accords, ni de la *marche harmonique*, cela me porte à donner deux exemples dans lesquels la cinquième note se trouve accompagnée de l'accord de *tierce* et *quinte*, ainsi que de *quarte* et *sixte*, pour faire mieux comprendre à M. Castil-Blaze le rôle que joue la sixte ajoutée pour servir à la marche fondamentale des deux accords, dont celui de la cinquième note est susceptible.

Exemple de l'accord de la quatrième note qui, passant à la cinquième, cette dernière se trouve accompagnée de l'accord de *tierce* et *quinte :*

N° 75.



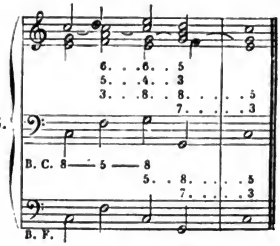
ANALYSE.

Dans cet exemple, l'accord qui est marqué de la *quinte* et *sixte* est l'accord fondamental de sixte ajoutée sur la sous-dominante. La fondamentale suivante *sol* se trouvant accompagnée de la *tierce* et *quinte*, il est bien naturel que l'accord précédent de la sous-dominante, d'après le système de la basse fondamentale, l'accord divisé par tierces, se trouve renversé en celui de *septième simple*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, pour donner au *ré*, comme note la plus grave de l'accord, la marche d'une quinte inférieure *ré*, *sol*. D'après ce renversement, le *ré*, qui était alors sixte dissonante, ou ajoutée, se trouve comme note fondamentale de l'accord de septième, ainsi que note intermédiaire pour lier l'accord suivant; par la même raison, l'*ut*, qui était quinte parfaite dans l'accord de sous-dominante, faisant dissonance de *septième* sur le *ré* de la basse et intervalle dissonant avec le *ré* de la partie supérieure, est obligé de descendre d'un degré pour faire tierce majeure sur la fondamentale *sol* de l'accord suivant de la cinquième note.

Digitized by Google

Exemple du second cas, dans lequel la quatrième note passant à la cinquième, celle-ci serait accompagnée de l'accord de *quarte* et *sixte :*

N° 76.



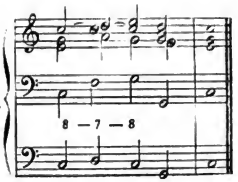
Par la même raison, c'est à présent l'*ut* qui, à son tour, sert de note intermédiaire pour lier les deux accords fondamentaux de la quatrième et cinquième note. La sixte *ré* ayant perdu dans ce cas son caractère de note *fondamentale* et de note *intermédiaire*, comme elle a été employée dans l'autre exemple, dans celui-ci elle devient simplement *sixte ajoutée* à l'accord de sous-dominante; alors il est tout naturel que, comme sixte majeure sur la fondamentale *fa*, et comme intervalle dissonant avec l'*ut inférieur*, elle soit obligée de monter d'un degré pour faire à son tour *tierce majeure* sur la fondamentale *ut* de l'accord suivant.

D'après ces deux analyses, qui sont celles de la nature, on peut juger, par l'*analogie* dont ces deux notes *ut* et *ré lient* les deux accords et font *résolution* dans l'accord suivant, que dans les deux cas c'est la sixte dissonante qui fait tout le jeu de l'harmonie, pour servir à la marche fondamentale des deux accords de *tierce* et *quinte* et de *quarte* et *sixte*, dont celui de la cinquième note de la gamme est susceptible; autrement il aurait fallu deux gammes avec *deux accords* et *deux notes fondamentales* différentes pour l'accord de la sous-dominante.

Mais si M. Castil-Blaze et les non-conformistes ont cru que le *ré*, qui a servi de fondamentale à la quatrième note dans le premier exemple, où la cinquième est accompagnée de l'accord de *tierce* et *quinte*, est aussi la fondamentale de la même quatrième note qui passerait à la cinquième accompagnée de l'accord de *quarte* et *sixte*, ils sont dans une grande erreur. En voici la raison : dans le premier exemple, la dissonance de septième que l'*ut* forme sur la basse *ré* est descendue d'un degré pour faire à sa résolution tierce majeure sur la fondamentale *sol* de l'accord suivant : comment dès lors cette même septième pourrait-elle, dans le second exemple, descendre sur la fondamentale *ut* de l'accord suivant, puisque, dans cet accord, il ne se trouve pas une note sur laquelle cette dissonance de septième de l'accord précédent puisse faire sa résolution? Exemple :

Digitized by Google

N° 77.



Qui pourrait, d'après cet exemple, avancer que la basse fondamentale est en règle avec les notes qui composent les accords?

Supposons aussi que l'*ut* soit une dissonance de septième sur la basse *ré*, je demande quel est, dans l'harmonie, l'accord composé de deux dissonances réunies à la distance d'*un seul degré* l'une de l'autre, c'est-à-dire l'*ut* comme dissonance *supposée de septième*, et *ré*, qui est la véritable note dissonante, puisque, de ces deux notes *ut* et *ré* qui se trouvent réunies, c'est le *ré* qui monte dans l'accord suivant, et non pas *ut*, d'après la règle fondamentale mentionnée plus haut, qui dit : *quand deux notes se trouvent réunies à la distance d'un degré, celle qui monte ou descend dans l'accord suivant est la dissonance.*

On m'adressera peut-être une objection que j'ai trouvée dans une théorie qui donne le même exemple que j'ai marqué ci-dessus, n° 4, avec la même basse fondamentale, où l'auteur, voulant démontrer que la dissonance de septième de l'accord précédent fait une *prolongation de quarte* sur la basse *sol* de l'accord suivant, dit : « L'accord de quarte et sixte précédé de celui de quinte et sixte, et suivi de l'accord de septième de dominante, semble, comme on le voit dans ce dernier exemple, déroger de deux manières aux principes établis, en ne sauvant point la dissonance de l'accord qui le précède, et en ne préparant point la dissonance de l'accord qui le suit. Dans le premier cas, il faut remarquer que si la dissonance n'est point sauvée par l'accord de *quarte* et *sixte*, la note dissonante est prolongée dans cet accord, et l'intervalle de quarte qu'elle y forme étant en général peu flatteur, lui conserve toujours son caractère dissonant, jusqu'à ce qu'enfin elle puisse se sauver par la tierce de l'accord de dominante, comme on le voit dans l'exemple ci-dessus (qui est l'exemple n° 77). »

Voilà des idées et des principes faux, sur lesquels on fabrique des traités et des théories, sans connaître dans un accord consonnant, ni la *nature des notes* qui le composent, ni la *note fondamentale du même accord*. Où cet harmoniste a-t-il appris cette règle ou ce principe, qui nous porterait à croire que l'*ut* qui fait quarte dans l'accord de *quarte* et *sixte* est une dissonance, et à trouver même que cette quarte donne une sensation *désagréable*, tandis que cet accord de quarte et sixte est le second renversement de l'accord parfait d'*ut*, dans lequel l'*ut* est la *note fondamentale* de l'accord? Indépendamment de cette observation, dans quel traité ou système d'harmonie a-t-on vu, depuis que la musique existe, un seul exemple pouvant prouver que la note fondamentale d'un accord

Digitized by Google

quelconque était une dissonance dans l'accord précédent? De plus, où a-t-on jamais vu ou appris que la prolongation de *quarte*, qui fait le retard de la tierce, s'accompagne avec la sixte, et non pas avec la *quinte?* (*Voyez* dans la première partie les nos 8 et 9.) Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que l'auteur (que je ne cite pas, ayant égard à ce qu'il ne dit pas un mot de la basse fondamentale) a marqué la basse fondamentale au-dessous des accords de son exemple. Comment peut-on se permettre de marquer au-dessous des accords la basse fondamentale, quand on ignore quelles sont les notes avec lesquelles la nature *lie* les simples accords d'une cadence, et quelle est leur note fondamentale? De plus, je ferai remarquer une autre absurdité de l'artiste, déjà cité dans la première partie de cette Introduction, sur le rapport de la *progression chromatique enharmonique,* lequel ayant perdu tout son temps sur des *basses chiffrées*, sans jamais avoir rien approfondi, ni cherché à connaître le principe et la génération des accords, me dit un jour, sur le rapport de l'accord de *quarte* et *sixte* sur la cinquième note de la gamme : « L'*ut* qui a fait dissonance de septième sur la basse *ré* fait sa résolution sur la tierce *si* de l'accord suivant de *sol* accompagné de la *tierce* et *quinte,* car l'accord de *quarte* et *sixte,* qui précède celui de tierce et quinte sur le *sol* de la cinquième note, n'est autre chose, dans ce cas, qu'un accord *accidentel* ou de *passage,* qui, faisant une cadence, rend nul l'accord de quarte et sixte. »

Je répondis que nous avons dans la mélodie des *notes accidentelles* ou de passage propres à lier le chant et les phrases, mais qu'il n'existe pas dans la nature ni dans l'harmonie d'accords accidentels ou de passage, puisque chaque accord a sa note fondamentale qui le caractérise : il en est de même dans toutes les cadences.

D'après tout ce que je viens d'exposer dans mes analyses, je crois avoir aplani toutes les objections que l'on pourrait soulever sur le caractère et l'emploi de l'accord de sixte dissonante ou ajoutée ; mais si quelque écrivain ou harmoniste moderne voulait encore m'opposer quelque objection, je serais prêt à répondre, et à prouver d'une manière physique et plus évidente son ignorance dans l'harmonie.

Je demanderai maintenant ce que signifient ces deux notes fondamentales *ré* et *fa,* et ces deux dissonances *ut* et *ré,* qui toutes se trouvent réunies dans le seul accord de la quatrième note de la gamme? C'est justement le *double emploi* de cet accord que M. Castil-Blaze a cité *mal à propos;* et j'ajouterai qu'il existait avant Rameau, qui l'a compris, tandis qu'il a été mal interprété par les autres, et qu'il subsistera tant qu'il y aura de la musique.

Passons à ce que dit M. Castil-Blaze, par rapport à la sixième note : « La sixième note, accompagnée de tierce et quarte, ou petite sixte, était aussi la pierre de touche à laquelle on reconnaissait les Ramistes et les non-conformistes, car ces messieurs se donnaient des épithètes qui rendaient leurs disputes encore plus plaisantes. »

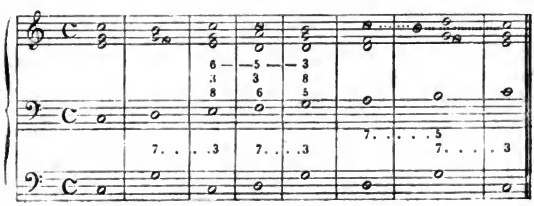
Était-ce la faute des Ramistes si les non-conformistes discutaient sur un art dont ils ignoraient les premiers principes? Quel harmoniste pourrait prouver

Digitized by Google

que la sixième note de la gamme ascendante, accompagnée de l'accord de *tierce* et *sixte*, peut succéder à la fondamentale *sol* de la cinquième note avec l'accord parfait, qui sont deux accords parfaits, sans liaison, et de deux modes différents? Croit-on que cette faute n'était pas connue et signalée par les plus grands écrivains de l'harmonie à l'époque où la règle d'octave ou gamme fut pour la première fois publiée en France, en 1700, par M. Delaire? (*Voyez* ce que dit Rousseau dans son Dictionnaire, en parlant de l'accord de la sixième note.) Mais comme les écrivains et harmonistes modernes, dans le but de donner du prix à leurs ouvrages, ne trouvent rien de bon que *ce qui est nouveau*, et qu'à leur avis les anciennes règles se trouvent *en contradiction avec les règles qu'ils proclament*, je citerai à la fin de cette seconde partie tout ce que dit, à ce sujet, Chérubini, le plus grand compositeur et harmoniste du siècle, dans son *Cours de contre-point*, en parlant de la *fausse relation* sur la succession des deux accords de *sol* et de *fa*, et même avec les accords renversés, ce qui revient au même cas des deux accords de la *cinquième* et de la *sixième* note de la gamme ascendante.

Ainsi Rameau, reconnaissant l'impossibilité de faire succéder l'accord de *tierce* et de *sixte* de la sixième note à celui de *tierce* et *quinte* de la cinquième *sol*, ajouta la *quarte* à l'accord de tierce et sixte, formant l'accord de *tierce*, *quarte* et *sixte*, premier renversement de celui de *tierce*, *quinte* et *sixte* de la quatrième note, afin de lier les deux accords de la cinquième et sixième note de la gamme ascendante. Il est vrai que, par l'adjonction de la quarte à la *tierce* et *sixte* de la sixième note, Rameau lia ce dernier avec celui de la cinquième; mais il ne remarqua pas que cet arrangement produisait deux autres fautes dans la gamme, 1° parce que la gamme était composée sur les deux fondamentales d'*ut* et de *sol*, et d'un accord de simple septième; et 2°, parce que l'*ut*, qui fait septième sur la fondamentale *ré* de la sixième note, ne fait pas sa résolution de tierce sur la fondamentale *sol* de la septième note: de même, si l'on voulait corriger cette faute en faisant résoudre cette septième sur le *si*, pour faire *tierce* sur la fondamentale *sol* de la septième note, le *si*, comme note sensible, étant forcé de monter à la tonique de l'accord suivant, cela ferait deux octaves avec la basse continue, comme on peut le voir dans la gamme corrigée par Rameau. Exemple:

N° 78.

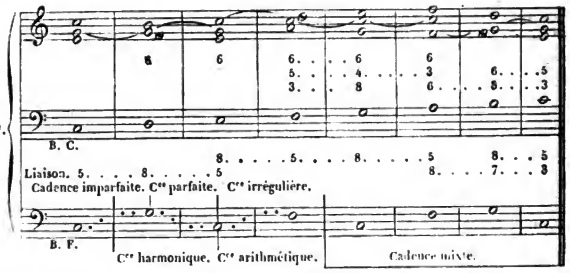


Digitized by Google

Ces fautes ne doivent pas se rencontrer dans une gamme destinée, comme règle élémentaire et fondamentale, à faire connaître aux élèves la marche harmonique des accords ; de sorte que, de quelque manière que l'on essaie de corriger l'ancienne gamme, elle sera toujours imparfaite, par la raison que la cinquième note se trouvant accompagnée de *tierce* et *quinte*, elle forme une gamme composée de deux tétracordes disjoints, ou de deux gammes de quatre notes de deux tonalités différentes, de manière que la gamme ne peut être jamais entièrement dans le mode d'*ut*. (*Voyez* les chapitres *Tétracorde* et *Gamme naturelle*.)

Si j'ai discuté en faveur de l'accord de *tierce, quarte* et *sixte* sur la sixième note, c'est qu'il est le seul dans la gamme qui puisse succéder à celui de la cinquième accompagné de *tierce* et *quinte :* voilà ce que prétendaient les Ramistes. Mais me trouvant obligé de donner dans mon système une gamme entièrement dans le mode d'*ut*, qui fût sans faute et propre à la pratique de la marche fondamentale des accords, il m'a fallu accompagner les intervalles de la gamme ascendante avec les trois accords fondamentaux, de la manière suivante : pour la *première*, la *troisième* et la *cinquième* note, l'*accord parfait* avec ses deux renversements ; pour ceux de la *quatrième* et *sixième* note, celui de la *sous-dominante ;* et pour la *seconde* et *septième* note, celui de *septième de dominante*, ce qui fait que la gamme est entièrement dans le mode d'*ut*, et la marche de la basse fondamentale y produit toutes les cadences, ainsi qu'on peut le voir par l'exemple suivant.

N° 79.



Voilà une gamme exempte de fautes, et qui présente dans les accords *liaison, rapport, analogie* et *progression harmonique* ; par le moyen du double emploi, comme je l'ai démontré plus haut, l'accord de la quatrième note, *fa, la, ut, ré*, peut passer à celui de la cinquième avec la *tierce* et *quinte*, pour descendre ensuite sur la tonique ; pour ce qui regarde la différence que l'on rencontre entre celui de la quatrième note, dans lequel il y a une sixte ajoutée, tandis que celui de la sixième est le premier renversement de l'accord parfait de *fa* sans la sixte, la raison en est que la sixte sur la quatrième note est nécessaire pour servir, par

Digitized by Google

le moyen du *double emploi*, à la marche fondamentale des deux accords, dont celui de la cinquième est susceptible ; mais comme entre les accords de la *sixième* et *septième* note il n'y a pas de double emploi, reste seulement la *liaison*, laquelle se forme avec le *fa* de la sixième note, qui reste comme septième sur la fondamentale *sol* de l'accord suivant, pour lier les deux accords.

S'il se trouvait quelqu'un qui voulût faire une objection à cette gamme, je l'engagerais à corriger l'ancienne gamme, ou à en faire une autre tout entière dans le mode d'*ut*, composée sur les trois notes fondamentales qui constituent le mode d'*ut*, et surtout exempte de fautes, puis de la publier, car il ne s'agit pas ici de remplir la *Revue musicale* et la *France musicale* de raisonnements inutiles et d'objections, sans rien prouver, d'après la manière actuelle : ce que l'on veut établir dans un ouvrage doit être physiquement démontré, et en très peu de mots.

J'ai promis de prouver que, de l'aveu de Chérubini, la succession diatonique des deux accords de *sol* et de *fa* est défendue. Voici ce qu'il dit sur les fausses relations dans son *Cours de contre-point*, page 8, règle VII :

« On doit éviter entre les parties la fausse relation d'octave et celle de triton. Ces deux relations sont d'un effet dur à l'oreille, surtout celle de l'octave. »

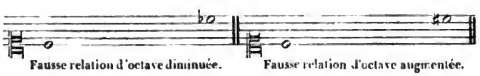
OBSERVATION.

« Relation signifie le rapport immédiat qu'ont deux sons successifs ou simultanés. Ce rapport est considéré d'après la nature de l'intervalle formé par les deux sons, de manière que la relation est juste quand l'intervalle est juste ; elle est fausse lorsqu'il y a altération augmentée ou diminuée.

« Parmi les fausses relations, on ne compte comme telles, dans l'harmonie, que celles dont les deux sons ne peuvent appartenir également au ton dans lequel on est. L'octave diminuée ou augmentée est une fausse relation en mélodie comme en harmonie, de quelque manière que l'on s'en serve. On peut atténuer l'effet désagréable qu'elle produit, mais non le détruire entièrement.

« Il est donc défendu d'employer ce mouvement en mélodie.

N° 80.



Fausse relation d'octave diminuée. Fausse relation d'octave augmentée.

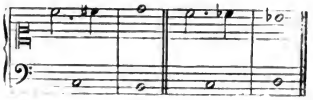
« En harmonie, l'usage de ces octaves frappées simultanément et prolongées quelque temps est impraticable.

N° 81

Digitized by Google

« Il y a des compositeurs modernes qui se permettent de l'employer de la manière suivante :

N° 82.



« Ils ne considèrent, dit-il, pour lors, l'*ut bémol* et l'*ut dièse* que comme des altérations passagères et comme des notes de peu de valeur, frappées dans le temps faible de la mesure. C'est une très grande licence, qui n'est qu'à peine tolérée que dans un genre de composition fort libre, mais que l'on doit rejeter dans le contre-point rigoureux. »

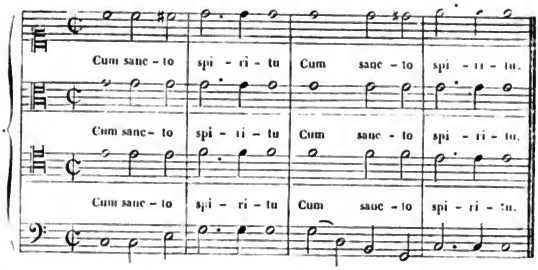
Du moment où le principe de l'harmonie fut établi, on considéra, sans exception, comme des fausses relations tous les intervalles diminués ou augmentés relativement à la basse qui les produit, et jamais, bien que plusieurs théoristes et harmonistes le prétendent, entre deux sons de deux accords différents. Lorsque l'on connut la classification des accords faite par Rameau, voyant que tous les intervalles augmentés n'étaient autre chose que des renversements d'accords primitifs et fondamentaux, ils furent admis dans l'harmonie, à l'exception de ceux de la *quarte* et de la *sixte* diminuées, et pour la mélodie celui de *triton*, vu la difficulté d'être pris juste par un chanteur.

Quant aux intervalles simultanés, frappés et prolongés d'octaves diminués et augmentés, moi, je ne connais pas d'accords qui les produisent. L'octave étant la seule consonnance parfaite, elle ne peut être ni augmentée ni diminuée dans un accord quelconque.

Pour ce qui concerne les octaves suivies, augmentées ou diminuées de son exemple n° 82, Chérubini a grandement tort de dire que c'est une grande liberté que prennent les compositeurs modernes. J'ai fait mes études sous la direction du célèbre Joseph Valente, mort en 1802, âgé de cent six ans, à Barletta (royaume de Naples), ma patrie. J'ai travaillé avec lui le cours entier des fugues. J'ai examiné ses messes et ses oratorios, ainsi que ceux de son contemporain Pergolèse et ceux de Duranti, Jummelli, Leo, Porpora, Scarlati et d'autres; et, bien que leur musique fût alors plus rigoureuse que celle que l'on fait à présent pour l'Église, néanmoins j'y ai trouvé souvent à la *stretta* d'une fugue du *Gloria* des passages dans lesquels ces octaves n'étaient considérées que comme notes de passage ou de goût, et rien de plus. Voyez l'exemple suivant :

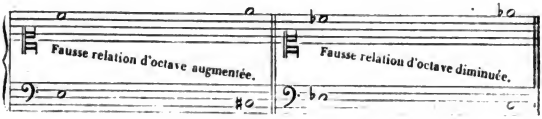
Digitized by Google

N° 83.



Chérubini dit encore : « Il reste un autre cas dans lequel on peut encourir la fausse relation d'octave dans l'harmonie entre des accords différents; » et il donne l'exemple suivant :

N° 84.

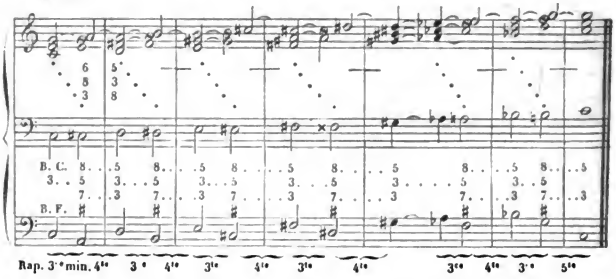


Comme Chérubini a cru, de même que tous les harmonistes et théoristes, que la fausse relation se forme entre deux sons de deux accords différents, je vais faire une légère analyse sur cette fausse relation d'octave augmentée.

Qu'est-ce que *la loi de la liaison?* La liaison dans les accords est le produit de la nature; c'est par elle que toute la marche harmonique se trouve enchaînée, d'après les *rapports* et l'*analogie* (*voyez* au chapitre des *Règles fondamentales* les nos 4 et 5), de sorte que deux accords sans liaison forment entre eux une fausse relation. Or, la conséquence est de rigueur : si la fausse relation existe entre les deux accords, elle doit exister également entre les parties ou les sons qui composent les deux accords, et *vice versâ*. C'est là une vérité physique, d'après le théorème géométrique, qui dit : « Lorsqu'une donnée est juste, ses produits le sont aussi, et de même négativement. » Ainsi, comme l'exemple de Chérubini conserve toutes ces propriétés de *liaison*, de *rapports* et d'*analogie*, la fausse relation n'existant pas entre les deux accords, il est bien naturel qu'on ne la trouve pas entre les parties qui les composent. On peut le voir par la progression suivante, dont chaque mesure est composée des deux accords de l'exemple de Chérubini :

Digitized by Google

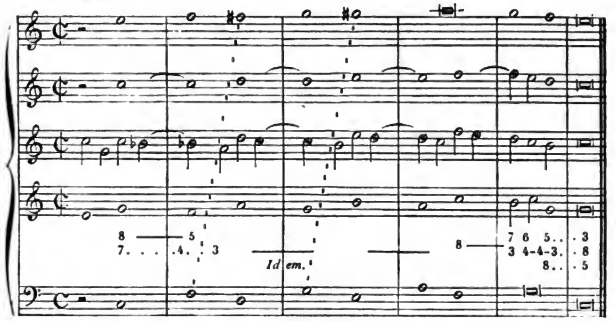
N° 85.



Or donc, si toutes ces octaves formaient de fausses relations, la progression serait fausse depuis le premier accord jusqu'à la fin, tandis qu'elle est parfaite, soit par la *double liaison* entre les deux accords, soit par les *rapports* exacts dans la marche de la basse fondamentale, et par l'*analogie* qui existe entre les accords.

Voici, de plus, un exemple classique qui sert toujours de règle dans les conservatoires de Naples, et que l'on trouve dans tous les *Partimenti* donnés par les patriarches de l'harmonie, Durante, Sala, Tritta, Finaroli, Sarti et tant d'autres qui leur ont succédé.

N° 86.



Laissons maintenant la fausse relation d'octave, pour arriver à la page 9, où Chérubini parle de la fausse relation de triton, qu'il prétend être moins fausse à l'oreille. Il dit:

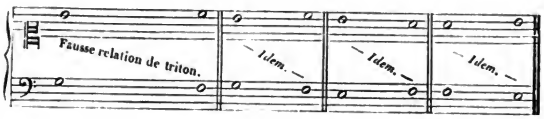
« Le triton est dans la mélodie toujours une fausse relation, outre qu'il est

Digitized by Google

un mouvement défendu (*voyez* règle VI); cet intervalle produit aussi une fausse relation en harmonie, surtout à deux parties dans le contre-point de la première espèce, lorsqu'on dispose ces parties de manière à ce que cet intervalle soit à découvert.

« Cet intervalle est à découvert dans le cas où les deux sons dont il est composé se font entendre l'un après l'autre dans les parties, et que les accords qui les renferment ne peuvent appartenir soit pour leur manière de se succéder. »

N° 87.

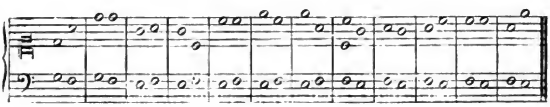


J'aurais demandé à Chérubini quelle est la cause qui produit la fausse relation, si les deux accords ne peuvent pas appartenir par la manière de se succéder? Seraient-ce les deux accords ou le triton qui passe entre le *si* de la partie supérieure du premier accord et la basse *fa* du second accord? Si la fausse relation existe entre les deux accords, je suis prêt à me conformer à l'avis du savant compositeur; mais s'il a pensé que, dans un pareil cas, la fausse relation existe entre le *si* et le *fa*, je pourrais, avec *un seul trait de plume*, démontrer physiquement le contraire.

A cette occasion, me trouvant obligé de recourir à l'éloquence de Chérubini pour prouver à M. Castil-Blaze que la succession des deux accords de *sol* et de *fa* est défendue par toutes les règles de l'harmonie, je me vois aussi dans la nécessité de suivre ce chapitre jusqu'à la fin; mais au moins il en résultera pour les progrès de l'art des éclaircissements où j'établirai d'une manière péremptoire la fausse opinion qui porte les plus grands harmonistes et théoristes à se persuader que la fausse relation ne se forme jamais entre deux sons de deux accords différents.

« Il faut, dit Chérubini, tâcher d'éviter tout à fait ces sortes de relations, surtout dans le contre-point à deux voix, et, si on ne peut pas l'éviter, tâcher du moins de les masquer en disposant la partie qui a fait le contre-point de manière à ce que l'un des deux sons qui forme le triton se trouve supprimé, soit que l'on change ou que l'on conserve les mêmes accords; exemple:

N° 88.

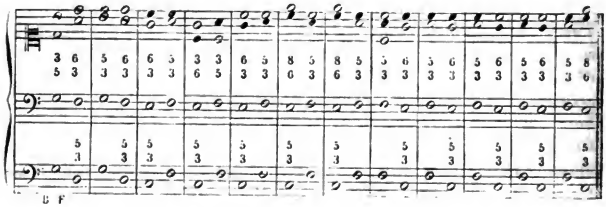


Digitized by Google

Il dit ensuite : « A l'aide de ces corrections, la relation est en partie ou tout à fait éclipsée. Dans les autres exemples de contre-point, comme on le verra, il est plus facile que dans celui-ci d'éviter la fausse relation du triton. »

C'est à tort que Chérubini a pu croire que la fausse relation de triton est en partie éclipsée. Moi, je trouve que non-seulement elle a *disparu entièrement* entre le *si* et le *fa*, mais même entre les accords. J'ajouterai que la correction de Chérubini aurait été parfaite s'il avait évité sa fausse relation de triton sans faire changer de nature aux accords de *sol* et de *fa;* mais, d'après sa correction, ces accords étant devenus d'une nature différente de ceux de ces deux notes, je prétends que Chérubini n'a rien éclipsé, comme on peut le voir sur son exemple même, auquel j'ajouterai une troisième partie, avec des notes noires pour compléter les accords et la basse fondamentale.

N° 89.



« Il reste maintenant, continue Chérubini, à démontrer comment et pourquoi le triton est une fausse relation en harmonie. Ce que je vais dire sert pour tous les contre-points à deux, comme pour celui à plusieurs parties, et je place ici cette démonstration pour n'être pas obligé, par la suite, d'en parler d'une manière aussi détaillée.

« Pour expliquer donc la cause de cette fausse relation, je prends l'accord parfait de *sol majeur*, auquel je ferai succéder immédiatement celui de *fa majeur;* exemple :

N° 90

Puis il ajoute : « La succession de ces deux accords fait naître à l'instant la fausse relation de triton : 1° parce que le premier accord, en supposant qu'il soit considéré appartenant au son d'*ut*, tend naturellement à la tonique ou au relatif mineur *la*, et non à la sous-dominante ; 2° en supposant, d'un autre côté,

Digitized by Google

que ce même accord appartient au mode de *sol*, l'accord de *fa* naturel qui suit y devient étranger, puisqu'il faudrait que le *fa* fût dièse pour qu'il y eût analogie entre ces deux accords, et qu'en outre le *fa dièse* devrait porter l'accord de sixte et tierce. Par la même raison, si l'on considérait le second accord comme appartenant au son d'*ut* ou au ton de *fa*, il demanderait, dans la première hypothèse, à être suivi et non pas précédé de l'accord de *sol*; et, dans le second cas, le *si* naturel de l'accord de *sol* lui devient nécessairement et évidemment étranger, car, par analogie, ce *si* devrait être bémol. »

Voici l'analyse dont j'avais besoin pour convaincre M. Castil-Blaze, m'appuyant sur l'autorité d'un aussi grand compositeur que Chérubini, que, d'après leur *nature*, leurs *rapports* et leur *analogie*, l'accord de *sol* ne peut, dans aucun cas, être suivi de celui de *fa*, ce qui revient justement aux deux accords de la *cinquième* et de la *sixième* note de l'ancienne gamme, dont j'ai affirmé l'impossibilité de succession, faute de *liaison* et d'*analogie* entre ces deux accords.

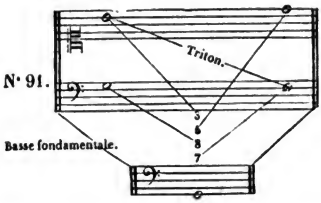
Maintenant que cette impossibilité est démontrée, je demande aux harmonistes éclairés ce que prouve l'analyse de Chérubini? Est-ce la fausse relation de triton qu'il croit exister entre le *si* et le *fa?* ou bien l'impossibilité de succession des deux accords de *sol* et de *fa?* A en juger par cette analyse, il a prouvé cette dernière assertion, mais rien relativement à la soi-disant fausse relation de triton. Voyons enfin à quel résultat il veut arriver.

Il dit ensuite : « Ainsi donc le *fa* et le *si* étant en contradiction ouverte l'un par l'autre, et l'un avec l'autre, la relation qui en résulte est fausse; par conséquent, toutes les successions d'accords, dont l'une renferme un *fa* et l'autre un *si*, et *vice versâ*, amèneront indubitablement la fausse relation de triton. »

Voilà comme les plus grands talents s'obstinent quelquefois à vouloir donner comme certitude ce qui physiquement n'existe pas dans la nature; et si j'ai laissé parler Chérubini jusqu'à la fin, mon but était de convaincre mieux M. Castil-Blaze, sur la succession des deux accords mentionnés. Mais puisque Chérubini a voulu nous faire croire, et qu'il a assuré positivement que toutes les successions d'accords, dont l'un renferme un *fa*, et l'autre un *si*, et *vice versâ*, doivent indubitablement amener la fausse relation de triton, je veux, comme je l'ai précédemment annoncé, prouver précisément le contraire par une légère modification : ainsi, sur l'exemple même de Chérubini, et sans toucher le *fa*, le *si* ni le *sol*, je changerai seulement l'*ut* en *ré*, pour ôter au second accord le caractère d'accord *parfait* de *fa*, cause qui produit le mauvais effet de la fausse relation entre les deux accords, et non pas la prétendue fausse relation de triton entre le *si* et le *fa*.

Digitized by Google

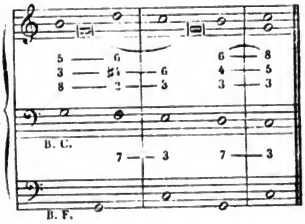
N° 91.



Maintenant j'aurais demandé à Chérubini si le *si* et le *fa* forment encore la fausse relation de triton, et j'aime à croire que ce savant artiste n'aurait pas répondu affirmativement; car, comme son exemple avec l'*ut* forme la succession de *deux accords parfaits*, entre lesquels il n'y a ni *liaison* ni *analogie*, ils ne sont, d'après ma correction, que le seul accord de *dominante tonique*. A-t-on jamais trouvé une fausse relation entre les sons ou notes qui composent l'accord de dominante tonique? Ensuite, cet accord formant les deux accords de la cinquième et de la quatrième note de la gamme descendante du mode d'*ut*, pourrait-on également trouver une fausse relation de triton entre ces deux accords de la gamme, qui n'en forment qu'un seul?

Voilà l'exemple de la moitié de la gamme descendante du mode d'*ut* avec le *sol* qui lie les accords :

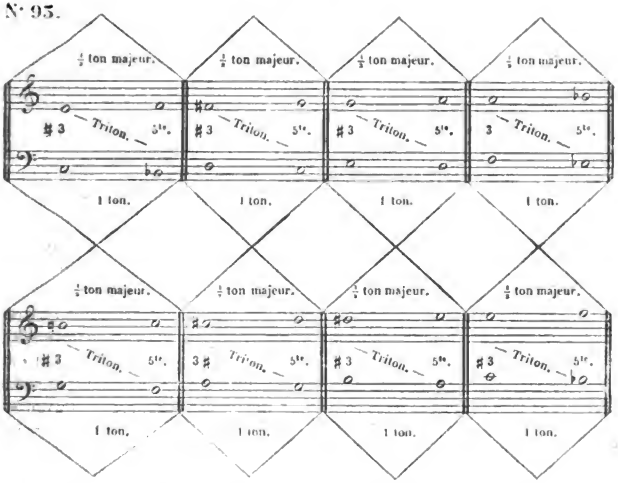
N° 92.



Outre cela, Chérubini a avancé que la fausse relation de triton se forme dans toutes les successions d'accords dont l'une renferme un *fa*, et l'autre un *si*. Je répondrai à cette assertion que cette prétendue fausse relation de triton se formera toujours avec tous les sons, et dans tous les modes ou tons, toutes les fois que deux accords parfaits descendent diatoniquement, ainsi qu'on peut le voir dans la gamme des exemples suivants, et dans tous les tons connus, dont tous les rapports sont formés avec toutes les proportions de distance entre les intervalles, donnée par l'exemple de Chérubini.

Digitized by Google

N° 95.



D'après tout ce que je viens de prouver dans cette Introduction, on peut physiquement reconnaître si le principe sur lequel mon *Code d'harmonie* est composé est celui de la nature et le seul qui puisse mettre chaque artiste à même, non-seulement de connaître à fond ce que c'est que la véritable harmonie, mais aussi de pouvoir juger toutes les assertions erronées, et les erreurs que les novateurs proclament tous les jours sur l'harmonie. Si l'on veut encore une preuve physique de ce que j'ai avancé, je dirai qu'il y a environ trois ans, un respectable Français, amateur et grand connaisseur de l'harmonie, qui m'a excité à écrire cette Introduction, m'apporta les deux gazettes de la *Revue musicale,* publiée à Paris les 7 et 14 août 1842, dans lesquelles M. Berlioz prétendait faire l'analyse critique sur le système et les connaissances de Rameau, me priant d'y faire une réponse. Je la fis pour lui plaire, puisqu'il avait une assez juste opinion des connaissances profondes de Rameau, et des services qu'il avait rendus à l'art, lesquels font à jamais un honneur immortel à la France. Mais ma réponse n'était pas faite pour être publiée, puisque je n'avais pas l'idée de faire paraître une Introduction avant la publication de mon *Code d'harmonie;* mais comme tout ce que l'on publiait de théories et de découvertes nouvelles était contre mon principe, voulant alors mettre une digue rationnelle à toutes les erreurs que l'on proclame chaque jour, je pris la résolution de publier cette Introduction avant mon *Code;* et en même temps, comme la critique de M. Berlioz attaque très fortement les connaissances de Rameau, je me fais un

Digitized by Google

devoir de l'ajouter à cette Introduction, 1° pour prouver les erreurs de toutes les assertions qui composent la critique de M. Berlioz, et 2° pour défendre l'homme célèbre à qui nous devons tous les progrès que l'harmonie a faits depuis ses découvertes. Ainsi, lisez la *Gazette* ou *Revue musicale de Paris*, du 7 août 1842, où M. Berlioz commence son premier article par dénigrer les anciennes productions musicales. Il dit :

« Nos bibliothèques sont de véritables catacombes où gisent enfouis de beaux ouvrages des siècles passés, dont la gloire s'est éclipsée à côté d'une foule de productions que des préjugés généralement admis s'obstinent à compter parmi les chefs-d'œuvre, bien qu'elles n'aient jamais été que médiocres ou détestables de tout point. D'autres aussi présentent le plus curieux amalgame de puérilité et de grandeur, de grotesque et de noblesse : on y peut voir fréquemment la lutte de l'inspiration et d'une science routinière, qui n'est au fond qu'une ignorance réelle de la nature et des principes de l'art, etc., etc. »

Y a-t-il une discussion plus déplacée que celle de vouloir comparer la musique d'un siècle en arrière, qui n'avait pour accompagnement qu'un misérable *quatuor*, avec celle de M. Berlioz, dans laquelle *tous les corps* qui produisent des sons sont employés? Ceux qui s'obstinent à compter beaucoup de ces anciens ouvrages comme des chefs-d'œuvre sont des artistes qui jugent les ouvrages anciens d'après le temps où ils ont été composés. Mais je me permettrai de faire observer que dans les nombreux morceaux de cette vieille musique, il y en a une grande quantité qui est bien au-dessus de la musique actuelle par sa simplicité et sa vérité; et si quelque artiste distingué s'était donné la peine d'arranger quelques phrases des mélodies et cadences anciennes, ainsi que de compliquer la partie instrumentale d'après la manière actuelle, que deviendraient alors beaucoup de ces chefs-d'œuvre de la musique moderne? Il dit plus bas :

« Il est, certes, encore plus difficile, pour les musiciens modernes, de démasquer les tartuferies admiratives, que de briser les entraves semées par des erreurs systématiques, et cimentées par le temps, sur la route de ceux qui veulent marcher en avant, à la recherche du neuf et du vrai beau. »

Où trouve-t-on ces tartuferies et ces erreurs systématiques, si ce n'est dans les proclamations des musiciens modernes? De plus, quelles sont ces entraves systématiques qui peuvent arrêter ceux qui veulent marcher en avant, à la recherche du neuf et du vrai beau? 1° Tout musicien qui s'apprête à chercher dans ses compositions du neuf et du beau a pour première opération de son esprit celle d'entrer dans la situation qu'il veut peindre : c'est d'après ce sentiment qu'il tâche d'exprimer par de nouvelles mélodies, ou de nouveaux effets, tout ce qui est analogue et nécessaire à cette situation, de sorte que cette première opération ne peut être dérangée par des entraves systématiques, puisqu'elle appartient exclusivement au génie du compositeur. Après cette opération vient la seconde, qui est différente de la première, en ce qu'elle ne consiste que dans la manière d'accompagner ces mélodies, ou ces nouveaux effets, par d'autres instruments, ou des voix de différents caractères, d'après les règles

Digitized by Google

systématiques qui ont rapport au mode que l'on parcourt, ainsi qu'à la nature et à la progression des accords; d'où il résulte que ces entraves ne peuvent nullement arrêter un compositeur dans la recherche du neuf et du vrai beau. Il continue ainsi :

« Les novateurs capables de donner un démenti à une doctrine prohibitive, erronée, le font ordinairement dans des partitions appelées à subir, de leur vivant, le jugement du public. Si l'innovation a pour résultat de charmer ou d'émouvoir un auditoire intelligent, elle est consacrée, quoi qu'on dise et qu'on fasse : tous les arguments de ses adversaires ne servent qu'à rehausser son prix, et à rendre leur déraison plus évidente ; tandis que, s'il s'agit de prouver que tel ou tel ancien ouvrage, réputé admirable, ne possède réellement aucune des qualités qui méritent l'admiration, comme on ne l'exécute presque jamais, il n'est pas possible, à son égard, d'obtenir l'appel au peuple, etc., etc. »

Si les auteurs doivent subir, de leur vivant, le jugement du public, ici M. Berlioz est en contradiction avec lui-même, car les ouvrages anciens, ayant été jugés et consacrés par le public pour lequel ils ont été composés, il s'ensuit que M. Berlioz, voulant donner un démenti ou faire une analyse critique sur les ouvrages anciens, il ne fera que *rehausser leur prix, et rendre sa déraison plus évidente.*

Quant aux musiciens novateurs qui voudraient démasquer les tartuferies admiratives et briser les entraves semées par des erreurs systématiques, il faudrait que ces novateurs eussent produit une nouvelle théorie pour faire connaître la supériorité de leurs connaissances dans l'harmonie. La *Revue et Gazette musicale de Paris* m'opposera peut-être, pour toute conviction de supériorité, ce qu'elle a publié au mois de septembre 1842, où elle dit : « Les compositions de M. Berlioz produisent des effets surprenants. Il a employé à son concert donné à Bruxelles deux cents musiciens, et comme ses productions sortent des proportions vulgaires, elles demandent un peuple tout entier d'exécutants, etc. »

Est-ce que ces moyens d'employer deux cents, et même mille musiciens, avec double orchestre, avec des chœurs, sont un produit du génie, puisque chaque artiste, sans exception, peut employer les mêmes moyens pour faire exécuter sa musique? Au contraire, je trouve que ces moyens sont les *ressources* de tous ceux qui, n'ayant pas de génie, tâchent de percer par des effets semblables. De plus, comme la musique est un art d'imitation par lequel le musicien doit affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentiments, exciter et calmer les passions, opérer, en un mot, comme le dit Rousseau, des effets moraux qui doivent passer l'empire immédiat des sens, est-ce avec les effets d'une musique *étourdissante* qui lasse les oreilles, en laissant le cœur froid, qu'un artiste peut faire connaître s'il recèle dans son sein *ce feu divin qui brûle sans cesse et ne se consume jamais?* Est-ce que Rossini, Mozart, Cimarosa, ainsi que tous les grands génies, ont jamais employé ces proportions colossales et ces doubles orchestres pour produire avec leur musique des effets moraux sur nos sens? Au contraire, nous voyons, par l'expérience, que les

Digitized by Google

belles mélodies sont les véritables beautés du génie, lesquelles charment nos sens même avec un simple accompagnement de piano.

Laissons la suite, et venons à la seconde colonne de la page suivante, où il dit, en parlant du système de Rameau :

« Tout le système de Rameau en harmonie repose sur un fait naturel qu'il avait fort mal observé, comme on va le voir, la résonnance harmonique du corps sonore, ou la production de certains sons faibles, différents du son principal et entendus en même temps que celui-ci lorsque le corps sonore est mis en vibration. Ces sons n'étaient pour lui que la douzième et la dix-septième, ou l'octave de la quinte et la double octave de la tierce. D'abord, avant d'examiner la portée de ce fait et les conclusions qu'on en a tirées, qu'il soit permis de s'étonner du prestige que conservent encore aujourd'hui des phrases comme celle-ci : *C'est beau, parce que c'est dans la nature*, ou : *C'est mauvais, parce que ce n'est pas dans la nature*. Rien n'est plus absurde, en fait d'art, que de baser là-dessus les motifs de ses jugements toutes les fois que cet art n'a pas pour objet évident et direct l'imitation de la nature. Il n'y a d'ailleurs réellement que ce qui n'est pas qui ne soit pas dans la nature. La musique vocale est dans la nature, dites-vous, parce que la nature produit les voix. En ce cas, faites entrer dans votre musique les cris de tous les animaux ; ils sont aussi naturels que les accents de la voix humaine.

« La musique instrumentale n'est pas dans la nature, parce que la nature ne produit pas les instruments! Non, sans doute, la nature ne fait pas de violons; mais elle produit des hommes qui font des violons, comme elle produit des abeilles qui font de la cire et des petits édifices artistement construits, comme elle fait naître des castors qui construisent des ponts, des digues, des maisonnettes, etc. »

Voilà les comparaisons physiques que M. Berlioz nous donne par rapport à la résonnance et aux sons. Si l'on dit : tel ou tel autre accord est dans la nature ou le produit de la nature, c'est qu'il produit une sensation agréable à l'oreille. De même on dit : cet accord n'est pas dans la nature, si, par l'altération de quelque son, il produit une sensation désagréable; et Mairan dit à ce sujet (voyez *Dictionnaire*, Rousseau, tome Ier, page 179) :

« A l'égard du plaisir que les consonnances font à l'oreille, à l'exclusion de tout autre intervalle, on en voit clairement la source dans sa génération. Les consonnances naissent toutes de l'accord parfait produit par un son unique, et par conséquent l'accord parfait se forme par l'assemblage des consonnances. Il est naturel que l'harmonie de cet accord se communique à ses parties, que chacune d'elles y participe, et que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or, la *nature*, qui a doué les objets de chaque sens des qualités propres à le flatter, a voulu qu'un son quelconque fût toujours accompagné d'autres sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question et qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre son, que

Digitized by Google

pourrait-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le vert plutôt que le gris réjouit la vue, et pourquoi le parfum de la rose enchante plus que l'odeur du pavot ne déplaît? »

Ainsi M. Berlioz, voulant faire parade de ses profondes connaissances en nature et en harmonie, a fait une très mauvaise comparaison en confondant les différentes sensations que certains sons produisent à nos oreilles avec les cris des animaux, les faiseurs de violons, la cire des abeilles, ainsi que les ponts et digues des castors; à moins que la comparaison de M. Berlioz ne soit une préparation faite exprès pour introduire dans sa musique un chœur composé des cris de différentes espèces d'animaux, car, d'après lui, ils sont aussi naturels que *les accents de la voix humaine*.

Après cela M. Berlioz répète ce qui a été dit dans l'*Encyclopédie*, par Rousseau et d'Alembert, sur l'expérience de Rameau, d'avoir tiré l'origine de l'accord parfait mineur, non pas dans la résonnance, mais dans le frémissement de deux autres cordes, dont l'une à la douzième et l'autre à la dix-septième au-dessous du générateur, qui faisaient entendre, d'après Rameau, le *fa* et le *la bémol*, lesquels, réunis au générateur *ut*, formaient l'accord parfait mineur *fa*, *la bémol* et *ut*, sur quoi M. Berlioz dit:

« O malheureux Rameau! n'avoir pas remarqué que la plupart des grandes cloches (non pas toutes) font entendre très distinctement la tierce mineure au-dessus du son fondamental! Comme ce fait eût consolidé sa théorie! etc. »

M. Berlioz doit se souvenir que Rameau, ayant bien examiné son principe, adopta ensuite l'accord *fa*, *la bémol*, *ut*, par l'analogie qui se trouve avec l'accord parfait majeur d'*ut*, et non comme le produit de la résonnance.

Pour ce qui regarde la découverte de M. Berlioz, je réponds que d'Alembert donne à l'*accord parfait mineur* une origine plus naturelle et presque semblable à celle de l'accord parfait majeur, sans se donner la peine *de monter sur tous les clochers et mettre en vibration toutes les cloches d'une ville* pour trouver l'origine de l'accord parfait mineur.

M. Berlioz suit et attaque Rameau sur la dissonance qui manquait dans son système, sur quoi il dit:

« Quant à la dissonance, dont Rameau dut avouer qu'on se passerait difficilement en harmonie, voici ce qu'il dit page 55 de son *Nouveau système de musique théorique* : « Si l'on n'entend point de dissonance dans la résonnance « d'un corps sonore, cela prouve qu'elles ne sont pas naturelles dans l'harmo- « nie, et par conséquent qu'elles ne peuvent y être introduites que par le se- « cours de l'art. » M. Berlioz suit, et dit:

« Il n'est besoin que de cette phrase pour détruire tout le crédit des raisonnements, des observations et de la rectitude d'esprit de Rameau, et réduire sa théorie à sa juste valeur. Comment, en effet, accorder quelque solidité et quelque mérite à un système dont la base n'est pas plutôt établie qu'on est obligé de l'abandonner, et dont l'auteur a si mal observé le phénomène de l'acoustique, qui lui sert de point de départ, qu'il pose en principe les erreurs les plus grossières? »

Digitized by Google

« Dès que Rameau admet les dissonances, bien qu'elles ne soient pas naturelles (suivant lui), cela prouve clairement qu'il n'est pas de rigueur que les consonnances aient leur origine dans la nature, et qu'il suffit que les agglomérations de sons ainsi nommés produisent en musique une heureuse impression sur nos organes (comme le font les dissonances dans certains cas) pour pouvoir y être admises. Et dès lors qu'importe que la résonnance harmonique d'une corde donne l'accord parfait? Dès que Rameau admet les dissonances, bien qu'elles ne soient pas naturelles suivant lui, cela prouve clairement qu'il n'est pas de rigueur que les *dissonances aient* leur origine dans la nature. »

Maintenant je me permettrai de faire à ce professeur l'observation suivante : Si nous n'avions pas employé les faits de la résonnance, par quel moyen aurions-nous connu la *génération des consonnances?* par quel moyen avons-nous découvert la *liaison* harmonique et l'*analogie* entre les accords, si ce n'est par *les rapports des sons harmoniques?* Le savant professeur prétend que *Rameau admettant l'introduction de la dissonance par le secours de l'art, toutes les observations et raisonnements de Rameau sont pour ainsi dire des absurdités*. Est-ce qu'il y a quelque corps qui résonne la dissonance? Est-ce que les *dissonances artificielles* que nous employons dans les prolongations sont le produit de la résonnance, ou le produit du travail de l'art? Est-ce que la *septième mineure*, que nous ajoutons à l'accord parfait de la cinquième note, et la *sixte majeure*, à l'accord parfait de la sous-dominante, sont les produits de la résonnance ou les produits de notre *organisation*, qui nous a fait sentir le besoin de l'adjonction de ces deux sons dissonants aux accords des deux quintes, pour produire les différentes cadences dans la musique imitative, ainsi que pour distinguer les deux quintes du générateur? Admettons même qu'un des sons harmoniques fasse entendre la dissonance; je demande au savant professeur si ce son harmonique excède l'étendue du système musical, et s'il peut faire partie du système harmonique? Rousseau, n'apercevant ni dans la physique ni dans le calcul la véritable génération de la dissonance, dit à ce sujet :

« Tout intervalle commensurable est réellement consonnant; il n'y a de vraiment dissonants que ceux dont les rapports sont irrationnels, car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun son fondamental commun. Mais, passé le point où les harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles font bien partie du système harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle et se rapportent au son fondamental commun, mais ils ne peuvent être admis comme consonnances par l'oreille, parce qu'elle ne les aperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs, plus l'intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du son fondamental, ce qui se prouve par la génération réciproque du son fondamental et des intervalles supérieurs (voyez *Système* de M. Tartini). Or, quand la dissonance du son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré excède l'étendue du système musical ou appréciable, tout ce qui est au delà de cette étendue devant être censé nul, un tel intervalle n'a point de fon-

Digitized by Google

dement sensible, et doit être rejeté de la pratique, ou seulement admis comme dissonant. Voilà, non le système de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer. »

M. Berlioz continue :

« Un système basé tout entier sur un phénomène si mal étudié, que ses effets sont demeurés inconnus à l'observateur, n'a guère besoin d'être combattu ; on peut imaginer à combien de folies, d'erreurs et de contradictions il aura donné lieu. Or, Rameau non-seulement ignorait l'effet de la vibration de plusieurs corps sonores, mais il ne connaissait même pas celui de la vibration de la corde et celui du tuyau d'orgue, les seuls corps sonores dont il se soit occupé. Il a méconnu en eux le fait même qui pouvait être le plus favorable à sa théorie, la production naturelle de la dissonance. Il a cru qu'il ne faisait entendre avec le son fondamental que les octaves de la quinte et de la tierce, quand manifestement ils donnent les octaves aiguës de la septième mineure, de la neuvième majeure, et, qui plus est, une quantité d'autres sons plus élevés, disposés diatoniquement, et qui produisent entre eux, et avec ceux que je viens de citer, des conflits qu'on ne pourrait tolérer s'ils devenaient plus sensibles : la neuvième mineure, par exemple, qui résonne à l'extrême aiguë en même temps que la neuvième majeure au-dessous. Les notes dites ouvertes sur les cors et les trompettes, que sont-elles en outre, sinon une résonnance naturelle du tuyau d'orgue? Or, ces notes produisent au-dessus du son le plus grave les intervalles de quinte, d'octave, de dixième, de douzième, de quatorzième, ou l'octave de la septième mineure, de double octave et de seizième, ou octave haute de la neuvième majeure; plus la production de ces mêmes sons à l'octave supérieure. Il est vraiment inconcevable que Rameau et tous ceux qui ont tant perdu de temps à éclaircir et à propager son système ou à le combattre n'aient pas mieux que lui observé ces faits si généralement connus aujourd'hui. Quel malheur pour Rameau de n'avoir pas remarqué la vingt-unième mineure (septième mineure) et la vingt-troisième majeure (neuvième), que sa corde lui offrait de si bonne grâce, etc., etc. ! »

Je ne relève pas ce qui suit, attribué par M. Berlioz au peu de connaissances de Rameau ; mais analysons ce qui a été dit.

Si ce système (celui de Rameau) a été basé sur un phénomème si mal étudié par Rameau, voilà une excellente occasion pour M. Berlioz d'en composer un autre, plus complet et plus étudié, pour prouver que sa critique ne repose pas sur des paroles et des faits chimériques, mais sur des connaissances physiques, pour se rendre utile à tous ceux qui lisent la *Gazette musicale de Paris*, ainsi que pour les progrès de l'art; mais dire que ce système n'a guère besoin d'être combattu, ce sont *des mots qui ne prouvent pas la vérité de son assertion, qu'aucun art ni aucune science ne peut admettre comme des preuves convaincantes.*

Quant à l'autre, que le système de Rameau est resté inconnu à l'observateur, je dirai en peu de mots que ses effets sont restés inconnus après Rameau : 1° par le peu de connaissance ou par la fausse manière dont on a compris son système;

Digitized by Google

2° c'est que ses successeurs, voulant prouver plus de connaissances avec de nouveaux systèmes, ont fini par ramener l'harmonie et ses règles à son état primitif de barbarie et de confusion, telle qu'elle se trouvait avant Rameau ; mais ses effets ont occupé au temps de Rameau tous les hommes les plus célèbres de la France ; j'ajouterai aussi que c'est d'après les expériences faites par Rameau sur la résonnance que la musique commença à être sanctionnée par les membres de l'Académie de France, comme aussi par Rousseau et d'Alembert, ainsi que d'après les expériences faites sur les phénomènes de la résonnance par Descartes, Euler, d'Estève, de la Société royale de Montpellier, Mairan, Mengolli, Diderot, et tant d'autres, en sorte que si Rameau a ignoré l'effet de la vibration sur les deux corps dont il s'est occupé, alors tous ces hommes célèbres se sont également trompés, et par conséquent tout ce qui a été dit dans l'*Encyclopédie* à ce sujet est faux.

A ce que M. Berlioz a dit en parlant des sons harmoniques, lesquels n'ont pas été entendus par Rameau ni par ceux qui ont propagé ou critiqué son système, je répondrai que Rousseau dit au mot *Harmonie*, tome Ier, page 379, parlant des phénomènes de la résonnance : « D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le son principal, les sons qui composent avec lui l'accord parfait, mais une infinité d'autres sons formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquelles n'entrent point dans l'accord parfait. »

Maintenant je demande au célèbre professeur : Comme les sons harmoniques sont le produit de la résonnance des aliquotes du son fondamental, est-ce que l'on peut composer un système complet d'harmonie sur les sons harmoniques, qui ne sont autre chose que des sons *concomitants* ou *accessoires*, ou sur les aliquotes, qui sont le produit *primitif de la résonnance*, lesquelles nous donnent l'origine de l'*accord parfait majeur et de toutes les consonnances* d'où *se produit toute l'harmonie?*

2e *observation*. Comme il est connu que les aliquotes du son fondamental produisent à leur tour dans les harmoniques de ces aliquotes d'autres accords parfaits majeurs et d'octaves, je demande maintenant à ce professeur : Est-ce que la *double octave* dont M. Berlioz parle n'est pas l'harmonique de l'octave aliquote du son fondamental ou générateur ? est-ce que la *quatorzième*, ou octave de la septième majeure (et non mineure, comme M. Berlioz le prétend), ainsi que la *seizième*, ou octave haute de la neuvième majeure, ne sont pas les deux harmoniques *si* et *ré*, qui résonnent dans l'aliquote ou la quinte *sol?* De même, est-ce que la *dix-neuvième majeure sol dièse* et la *vingt et unième majeure si naturel* (et non *si bémol*, où M. Berlioz croit avoir découvert la dissonance), ces *sol dièse* et *si naturel* ne sont-elles pas les deux harmoniques qui résonnent dans l'aliquote *mi*, *tierce majeure* du son fondamental *ut*, outre l'infinité d'autres sons plus élevés, ainsi que toutes les octaves qui résonnent dans tous ces sons, lesquelles *n'entrent pas dans l'accord fondamental ni dans l'harmonie?* De plus, d'après quelle expérience Rameau, Rousseau, d'Alembert et tous les physiciens d'acoustique ont-ils trouvé les rapports de tous les intervalles musicaux, si ce n'est par le moyen des calculs, ou fractions diverses des sons harmoniques

Digitized by Google

ci-dessus mentionnés, que M. Berlioz prétend n'avoir pas été connus et sentis par Rameau et ceux qui ont propagé son système?

M. Berlioz, dans la *Gazette*, n° 33, au commencement de la page 330, dit *avoir lu l'ouvrage de l'illustre géomètre d'Alembert*. Si cela était, il aurait reconnu (d'après l'infinité de rapports qu'il donne de tous les intervalles musicaux, soit consonnants et dissonants, soit des demi-tons majeurs et mineurs, ainsi que les deux quarts de tons enharmoniques majeur et mineur, comme aussi de la moitié des deux demi-tons majeur et mineur) que tous ces sons harmoniques étaient connus par d'Alembert; et comme ce célèbre géomètre expliqua le système de Rameau, il est bien naturel de conclure que tous ces sons harmoniques furent également connus par Rameau, sans se donner la peine d'aller les chercher dans les *cloches*, les *cors*, les *trompettes*, et dans tous les corps qui produisent des sons, comme M. Berlioz en a fait l'*expérience*. Alors, comme ces sons étaient connus un siècle et plus avant M. Berlioz, il faut conclure que tout ce qu'il a avancé dans la *Gazette*, n° 32, ne sont que des mots pour faire parade de connaissance auprès de ceux qui ne connaissent pas ce que c'est que la *résonnance*. Il est vrai, comme je l'ai dit au commencement de cette introduction, que Rameau, prétendant faire ressortir toute l'harmonie des phénomènes physiques, ayant négligé les progrès de son art, ses ouvrages sont restés incomplets, soit par le peu de clarté de leur rédaction, soit par les contradictions qu'on y rencontre sur la manière d'envisager la nature de certains accords; mais si toutefois on veut attaquer un homme de génie, il faut: 1° reconnaître si ses connaissances sont suffisantes pour prouver par des exemples physiques la vérité de ses assertions; et 2° il faut que la critique s'exerce sur des faits qui puissent être de quelque utilité pour les progrès de l'art et de quelque intérêt pour ceux qui lisent la *Gazette musicale*, mais jamais sur les contradictions de Rameau, lesquelles ont été combattues par Rousseau et d'Alembert, et publiées dans l'*Encyclopédie* par l'Académie.

Passons maintenant à l'analyse de la *Gazette*, n° 33, du 14 août 1842, second article, où M. Berlioz dit:

« Il est certainement une foule de sons que l'oreille humaine n'a jamais entendus, parmi lesquels plusieurs lui seront connus plus tard. Dans le nombre de ceux-ci, comme entre ceux qu'elle connaît déjà, dès qu'il s'agira de faire un choix pour lui plaire, elle seule peut être arbitre, elle seule doit être consultée; et il demeurera toujours parfaitement indifférent que les sons nouveaux ou anciens aient pour origine l'art des hommes, ou des lois étrangères à cet art, qu'on appelle lois de la nature. C'est dans ce choix, c'est dans l'assemblage simultané et dans l'enchaînement successif de certains sons choisis que consiste et consistera toujours l'art musical. Rien n'est plus évident, l'éducation de l'oreille, son extrême culture, sa civilisation excessive, peuvent amener dans ses goûts des variations sensibles, et lui faire admettre peu à peu comme agréables (ou tout au moins comme cause d'émotion qu'elle recherche) des sons qu'elle aura méconnus ou repoussés auparavant; mais, en tout cas, quelle que soit la limite imposée par notre organisation à cet accroissement de ri-

Digitized by Google

chesse musicale, elle ne sera jamais déterminée par aucune spéculation scientifique semblable à celle dont Rameau s'est préoccupé. »

Tous ceux qui, dans le siècle passé, discutaient sur les règles de l'harmonie, avaient l'esprit de prouver beaucoup avec très peu de mots; dans le siècle actuel, tout l'esprit des novateurs sur l'harmonie consiste à remplir les gazettes de belles phrases et de mots choisis sans rien *prouver* ni *démontrer*.

Je demande à M. Berlioz quels sont les nouveaux sons que l'oreille connaîtra plus tard? Je crois que l'on ne pourra jamais substituer de nouveaux accords à ceux de la *tonique*, de la *dominante* et de la *sous-dominante*, qui sont les seuls accords qui constituent la *tonalité du mode*, sur lesquels la gamme harmonique est composée et qui est le fondement de toute l'harmonie et de notre système depuis que la musique existe.

Si notre oreille pouvait adopter ou faire choix de quelque nouvel accord, ce ne serait que dans ceux de *septième* et *neuvième*, mais ayant moi-même analysé tous les accords de septième et neuvième qui pourraient se produire d'après toutes les différentes combinaisons, ainsi qu'avec les différentes tierces, j'ai trouvé que tous les accords qui ont été adoptés et admis dans l'harmonie par les hommes illustres du dix-huitième siècle, et que nous employons jusqu'à présent, sont les seuls qui se trouvent parfaitement justes avec les rapports, la *liaison* et *l'analogie, ainsi que les accords dissonants*, d'après la marche d'une *quinte inférieure* dans la basse fondamentale, sans produire des fautes à la résolution dans l'accord suivant; les autres qui pourraient se produire seraient faux sous tous les rapports. Je crois donc que l'idée *imaginaire* de M. Berlioz ne se réalisera jamais; ainsi d'où peuvent naître ces nouveaux accords que notre oreille connaîtra plus tard?

D'après les assertions de M. Berlioz, non-seulement je dois juger que ce professeur n'a jamais analysé et cherché à connaître le principe des accords connus, ni même ceux qui pourraient se produire d'après les autres combinaisons, mais je doute fort que M. Berlioz, voulant *franchir les limites de notre organisation*, voulût nous donner pour des *richesses musicales* des accords tels que celui d'*ut, mi bémol, sol, si*, comme de même *si, ré, fa, la dièse*, et d'autres semblables, ou quelque nouvelle classification d'accords semblables aux altérations *piquantes* de M. Fétis, par lesquelles l'auteur a cru enrichir l'harmonie.

De plus, M. Berlioz dit que « *l'oreille demeurera parfaitement indifférente à ce que les sons nouveaux ou anciens aient pour origine l'art des hommes, ou des lois étrangères à cet art qu'on appelle lois de la nature.* » Je demande à M. Berlioz: Est-ce qu'il serait dans le cas d'analyser sa critique sur Rameau, et si elle est bien écrite, s'il n'a pas étudié les règles de la grammaire, est-ce que son oreille pourrait lui faire juger et connaître la quantité de fautes que l'on fait sur la manière de marquer les accords et s'ils se succèdent d'après la marche harmonique, s'il n'a pas étudié les règles de l'harmonie qu'on appelle *lois de la nature?*

Il dit aussi que « *cet accroissement de richesses musicales ne serait jamais déterminé par aucune spéculation scientifique semblable à celle dont Rameau*

Digitized by Google

s'est préoccupé. » Je demande ce qu'était l'harmonie avant Rameau, sinon une connaissance aveugle et sans aucun principe pour analyser la nature et la progression des accords? Il est le premier qui ait trouvé dans la résonnance du corps sonore l'origine la plus vraisemblable de l'harmonie ; il a développé ses principes et réduit tous les accords à un petit nombre d'accords simples et fondamentaux, dont les autres n'étaient, comme il le fit connaître, que des renversements ; c'est lui qui a fait apercevoir et sentir la dépendance mutuelle de la mélodie et de l'harmonie ; c'est lui, enfin, qui a découvert les lois de la liaison et de l'analogie entre les accords. Que ce soit *une loi de la nature*, ou, ce qui revient au même, *une conséquence rigoureuse de notre organisation*, ce n'est pas moins à Rameau qu'appartient le mérite de nous l'avoir fait connaître, comme c'est à lui que nous devons aussi tous les progrès que l'harmonie a faits, lesquels seront à jamais un honneur pour la France.

Maintenant je demande à M. Berlioz quels sont les progrès que l'harmonie a faits après Rameau? Après les découvertes faites par Rameau et Rousseau, ainsi que celles de d'Alembert, d'après la manière dont il a expliqué le système de Rameau, quel est l'*harmoniste moderne* qui ait cherché à réduire tous les différents principes à un seul, pour détruire toutes les discussions qui s'élèvent chaque jour? Quel est celui qui a cherché à déduire tous les faits de la musique pratique du principe de la théorie, afin d'établir un système physique et complet qui réunît les différentes écoles à un seul principe? Enfin, quel est celui qui, sans un principe physique, serait capable de répondre au torrent d'*absurdités*, de *niaiseries* et de *puérilités* que les novateurs osent proclamer tous les jours sur les règles anciennes et modernes, pour faire croire que tous les progrès accomplis par la musique sont dus à leurs connaissances et à leurs découvertes? Je demande à ce professeur quels sont les progrès que la musique a faits après Rameau? Est-ce dans l'*harmonie* que l'on a fait des découvertes et des progrès, ou dans l'*exécution* et la partie *instrumentale*, laquelle est tellement chargée qu'il n'y reste à introduire que les coups de *canon* ou le bruit des *chaudrons*, comme on l'entend dans la musique de *quelques novateurs modernes?*

Enfin, arrivons à une conclusion. De quelle manière devons-nous traiter l'harmonie : sera-ce comme un art qui a pour objet l'un des principaux plaisirs des sens, dont les règles peuvent être *arbitraires*, ou comme une *science* par laquelle cet art est réduit en principes? Si nous considérons les règles de la composition arbitraire, la musique resterait dans l'état de barbarie et de confusion, comme elle se trouvait avant Rameau, puisque aucun principe ne pourrait nous mettre à même d'analyser la *marche* et la *nature* des accords (c'est l'état actuel où la musique se trouve). Mais puisque, d'après les calculs, on trouve les *rapports* exacts qui existent entre tous les différents intervalles, il est donc physiquement prouvé que l'harmonie entre dans la catégorie des *sciences* qu'on appelle *physico-mathématiques et devant dépendre d'un principe.* Si c'est notre oreille, comme le prétend ce professeur, qui doit être consultée, par quel moyen pouvons-nous connaître la manière d'écrire les accords disso-

Digitized by Google

nants qui s'exécutent sur les mêmes touches du piano, si c'est avec des dièses ou avec des bémols ? Il dit ensuite :

« La grande loi de la tonalité, celle qui semble dominer tout notre édifice harmonique, a très peu attiré l'attention de Rameau ; il la méconnait même dans les occasions où elle se manifeste le plus clairement. Ainsi, en parlant de la cadence parfaite, il propose d'altérer l'harmonie de la dominante, en lui faisant porter l'accord de la septième, par la raison, dit-il, que si on ne le faisait pas, la grande conformité qui se trouverait pour lors entre son harmonie et celle du son principal (la tonique) qui lui succéderait, serait capable de diminuer la satisfaction à laquelle on doit s'attendre lorsqu'on entend ainsi le son principal à la suite de la dominante ; car, pour qu'un objet puisse mériter préférablement notre attention, il ne faut pas qu'aucun autre puisse lui rien disputer. »

Ce que Rameau a dit est *très juste* et *très vrai ;* mais je demande au célèbre professeur où il a appris que *la grande loi de la tonalité semble dominer tout notre édifice harmonique ?* Je dois juger par là qu'en écrivant ce professeur ignorait ce que c'est que *tonalité*, ainsi que *édifice harmonique;* en voici la raison :

1° Ce que M. Berlioz appelle édifice harmonique, c'est la *loi de la liaison* d'où découlent toutes les lois ou règles fondamentales de l'harmonie, ainsi que toute la progression harmonique ; c'est d'après cette loi que tous les accords se succèdent, d'après l'*analogie* et les *rapports* qui doivent toujours exister entre eux ; c'est d'après cette même loi que toutes les progressions diatoniques, chromatiques et chromatiques-enharmoniques se succèdent et se lient entre elles.

2° La tonalité que ce professeur qualifie du nom de *Grande Loi* n'est autre chose que l'espèce de *tierce* dont la tonique est accompagnée, laquelle détermine le mode, comme je l'ai démontré à M. Fétis. Maintenant nous en appelons à tous les harmonistes et théoristes sans exception : quels sont les rapports et les relations qui peuvent exister entre *la loi de la liaison* qui lie toute la progression harmonique et la *misérable tierce d'une tonique* qui ne démontre autre chose que le *mode, s'il est majeur ou mineur ?* Il poursuit :

« Rameau ne voit pas que, dans l'exemple qu'il cite d'une cadence parfaite en *sol*, l'accord de septième sur la dominante a cela de particulier, qu'il est le seul qui détermine absolument le ton de *sol;* que ce ton de *sol* est le seul dans lequel il se trouve, le seul auquel il puisse appartenir lorsqu'on n'en détourne pas le sens par des transformations enharmoniques. L'accord parfait majeur de *ré* ne détermine pas la tonalité de *sol*, bien que l'accord de *sol* ait été déjà entendu, car ce mouvement de *sol* sur le *ré* pourrait n'être qu'une de ces cadences que nous appelons *plagales :* le *ré* alors serait tonique, et lorsqu'il retourne au *sol*, ce *sol* ne serait que sous-dominante. »

Il est très connu, même de tous les élèves, que le passage de *sol* sur le *ré*, et même toute une progression d'*accords parfaits*, ne détermine pas la tonalité d'un mode, sans mêler les *cadences plagales* qui existaient quinze cents ans avant Rameau ; mais, pour ce qui concerne le *ré* retournant au *sol*, ce *sol* serait sous-dominante : il faudrait alors ajouter la *sixte* à l'accord de *sol*, puisque, dans

Digitized by Google

notre système, c'est précisément cette *sixte ajoutée* qui a la particularité de changer non-seulement l'accord de *sol* en celui de sous-dominante, mais tous les accords parfaits, et même tous les autres accords de la gamme (voyez *Code*, Ressources harmoniques). Il dit ensuite :

« En outre, si l'accord de *ré majeur* est considéré isolément, on voit qu'il existe encore dans le ton de *fa dièse mineur* (sur la sixième note), et dans le ton de *la majeur* (sur la quatrième note), de sorte qu'il appartient au ton de *ré majeur*, de *fa dièse mineur* et de *la majeur*, tout autant qu'au ton de *sol*. »

Tout cela est faux, à moins que le système harmonique de M. Berlioz ne soit basé sur une autre *règle d'octave*, ou *gamme* différente de celle qu'on a pratiquée jusqu'à ce moment; car la sixième note de la gamme du mode de *fa dièse* mineur étant *ré dièse*, ou *ré* naturel accompagné de la tierce *fa dièse* et de la sixte *si*, qui forment le premier renversement de l'accord parfait mineur de *si*, qu'y a-t-il de commun entre cet accord et celui de *ré*, pour appartenir, aussi bien que *ré*, au ton de *sol?* De plus, la quatrième note du mode de *la* majeur étant *ré*, *fa dièse*, *la*, *si*, comment cet accord avec la sixte *si* peut-il appartenir au ton de *ré* et à celui de *sol?* Il continue ainsi :

« Si, au contraire, vous lui donnez la septième, voilà le ton de *sol* aussitôt déterminé, puisque cet accord *ré*, *fa dièse*, *la*, *ut*, ne se trouve absolument qu'en *sol*, et qu'il fait tellement pressentir l'arrivée de *sol*, que tous les autres accords qu'on lui substitue quelquefois en ce cas pour des effets particuliers produisent sur l'oreille une sensation de surprise incontestable. Or, si elle ne se croyait certaine d'entendre l'accord de *sol* au moment où on en frappe un autre, elle ne serait point surprise évidemment. »

Maintenant analysons tout cela.

Rameau dit : « Dans une *cadence parfaite* dont la tonique est *sol*, il faut que l'accord précédent de la dominante *ré* soit accompagné de la *septième mineure*, pour que le *ré*, tombant sur la tonique *sol* de l'accord suivant, fasse acte de *cadence parfaite*. » M. Berlioz, voulant nous prouver physiquement que Rameau *ne connaissait pas la grande loi de la tonalité*, dit :

« La septième est nécessaire sur la dominante *ré* pour déterminer le ton de *sol*, tandis que, si l'accord de *ré majeur* est considéré isolément, sans la septième, et qu'au moment de frapper celui de *sol* on en frappe *un autre*, dans ce cas on aura *des effets particuliers* et *des surprises incontestables*. »

Où sont-ils ces *grands effets?* D'après moi, je trouve qu'en évitant la *cadence parfaite*, ces *fameuses surprises*, qu'elles soient chromatiques ou chromatiques-enharmoniques, ne peuvent produire d'autres *effets* et d'autres *surprises* que celle d'*une très misérable cadence évitée*, ou *rompue*, ou *interrompue*.

Maintenant je demande à tous les harmonistes, sans exception, ce qu'il y a de commun entre la *cadence parfaite* de Rameau, la *cadence évitée* de M. Berlioz, et entre toutes les deux avec *la grande loi de la tonalité?*

En vérité, quand on lit de telles erreurs, d'après lesquelles on a la prétention de juger du mérite d'un homme célèbre, il n'y a pas moyen de conserver la modération qu'on doit observer dans un ouvrage scientifique. Il dit ensuite :

Digitized by Google

« Comme la septième mineure est essentiellement indicateur de la tonalité, c'est une raison de l'employer bien autrement forte que celle donnée par Rameau. »

Quelle est cette manière *plus forte* d'employer la septième? O malheureux Rameau! est-il possible que dans la grande quantité d'artistes distingués qui ont suivi les principes, il n'y en ait pas *un*, dans toute la France, pour mettre une digue aux diatribes de tous ces écrivains qui tâchent de détruire tout ce que tu as fait pour l'honneur de ta patrie! Il dit ensuite :

« Cependant, une fois le ton bien établi, quoi qu'en dise cet auteur, la septième n'est point nécessaire sur la dominante pour donner à celle-ci sa force de conclusion dans une cadence parfaite; l'expérience prouve même, au contraire, qu'elle la diminue. »

Maintenant je demande à M. Berlioz quelle est cette expérience qui prouve que la septième mineure sur une dominante *diminue sa force de conclusion dans une cadence parfaite*? Quel est l'homme au monde qui oserait avancer des assertions semblables, à moins de laisser croire que ses oreilles n'ont aucune organisation pour la musique? Comme notre musique n'est autre chose qu'une succession continuelle de cadences *parfaites, imparfaites, rompues* et *interrompues*, comment pourrait-on reconnaître le genre de repos ou *cadence* qu'une phrase harmonique produit dans une cadence parfaite, si l'accord précédent n'est pas un accord de dominante avec *tierce majeure* et *septième mineure*? De plus, comme dans les mots la syllabe brève s'appuie sur la longue, de même, en musique, la note qui prépare la cadence en levant s'appuie et pose sur la note qui la résout en frappant : c'est ce qui divise les temps en *forts* et en *faibles*, comme les syllabes en *longues* et en *brèves*, d'où dérivent le *rhythme* et la *prosodie*. Je demande au fameux professeur que serait alors une musique sans rhythme et sans prosodie, surtout dans la musique imitative? Est-ce que M. Berlioz, dont tout le génie ne consiste qu'à courir après les *fameux effets particuliers* et *surprises incontestables*, voudrait reculer l'harmonie à l'année 370, à l'époque des tons authentiques et plagaux de saint Ambroise?

Laissons ce qu'il a trouvé dans d'Alembert sur le système de Rameau et des services que Rameau a rendus à l'art, et venons à la colonne suivante, où il dit :

« Si la basse fondamentale ne peut faire que des mouvements de tierces, quartes, quintes et sixtes, et par exception un seul mouvement diatonique en montant, toutes les harmonies qui indiqueront une basse fondamentale suivant une autre progression seront donc mauvaises? Rameau dit oui; l'expérience dit non. Ainsi, dans le ton d'*ut* et dans un mouvement grave, quand, après avoir frappé l'accord de *sol*, on passe à celui de *fa*, la basse fondamentale descend diatoniquement (mouvement prohibé), et ces deux accords parfaits diatoniques produisent un effet essentiellement harmonieux et d'une admirable gravité (pourvu que le mouvement contraire soit observé entre la basse et les parties hautes). »

Cette dernière phrase est suffisante pour détruire tout ce qu'il a avancé jusqu'à présent. Maintenant je demande à M. Berlioz pourquoi il fait l'objection

Digitized by Google

d'observer *le mouvement contraire dans les parties*? Il me dira : *pour éviter les deux quintes qui en résulteraient par le mouvement semblable.* Tout cela est faux : le mauvais effet que produit la succession de ces deux accords, portant tous les deux l'accord parfait, est qu'il n'y a pas de *liaison entre eux*, car, d'après l'expérience, nous sentons que deux quintes qui glissent dans deux accords entre lesquels il y a liaison ne produisent pas une sensation de mauvais effet, telle qu'elle se produit dans deux accords sans liaison, entre lesquels on a évité les deux quintes, soit par le mouvement contraire dans les parties, soit même par le renversement des deux accords.

De plus, M. Berlioz trouve que la succession de ces deux accords produit un effet *essentiellement harmonieux* et *d'une admirable gravité*, tandis qu'à la seconde partie de cette Introduction, parlant de la *fausse relation*, Cherubini, *le maître des maîtres*, d'après une analyse fondamentale, prouve que les deux accords de *sol* et de *fa* ne peuvent en aucune manière se succéder, attendu qu'il n'y a entre eux ni *liaison*, ni *analogie*, ni *rapports*. Daignez maintenant, Messieurs les harmonistes et théoristes, me dire lequel des deux a raison? Je crois que tout artiste et théoriste s'en tiendra à l'opinion de Cherubini, soit par respect pour ses vastes connaissances en harmonie, soit par le nombre d'ouvrages classiques qu'il a produits. M. Berlioz dit ensuite :

« Et les suites de sixtes et tierces à trois parties, que tous les maîtres de toutes les écoles ont employées, seraient donc mauvaises ainsi? Rameau les admet, parce qu'il a trouvé le moyen de les justifier, et voici comment ces pauvres sixtes, si douces et si peu coupables, ont trouvé à ses yeux leur justification, etc., etc. »

Il n'y a pas de doute que les sixtes sont très douces quand on les emploie seules *sans la tierce*, puisqu'il y a une marche fondamentale qui les justifie; mais les sixtes avec les tierces sont défendues, puisqu'elles forment une progression d'accords parfaits, dans laquelle chaque accord a une tonalité étrangère à l'accord qui précède et à celui qui suit; et si Rameau a permis de semblables suites, il a autorisé une chose qui est contre son principe même; mais M. Berlioz, voulant démontrer la manière dont Rameau justifie les suites de tierces et sixtes, et les erreurs qui en résultent, dit :

« Que fait-il, Rameau? Il considère *la, ut, fa,* comme trois notes appartenant à l'accord de septième *ré, fa, la, ut;* il prend pour la basse la note *ré,* la fait monter diatoniquement sur *mi*, portant accord parfait, puis descendre de quarte sur *si*, basse d'un nouvel accord de septième *si, ré, fa, la* (je suis étonné d'entendre que l'accord *si, ré, fa, la* soit un accord nouveau pour M. Berlioz), dont le *si* est la basse sous l'accord de sixte *fa, la, ré,* et remonter encore diatoniquement sur *ut* portant accord parfait, et ainsi de suite, jusqu'à la fin de la progression. La basse ne descend donc jamais diatoniquement; il n'y a plus de suite d'accords parfaits, mais bien un mélange de septièmes et d'accords parfaits. Reste une petite difficulté pour les septièmes, qui de la sorte n'ont point de préparation ; et Rameau déclare ailleurs qu'elles doivent être préparées. Comment accorder ces contradictions ? »

Digitized by Google

Je réponds au raisonnement de M. Berlioz que si ces notes de la basse, mentionnées par Rameau, eussent été marquées sous les suites de tierces et de sixtes, cette suite serait admise, puisqu'elle forme une progression de *cadences rompues*, et non pas *un mélange de septièmes et d'accords parfaits*, comme ce professeur le prétend ; mais les suites de tierces et de sixtes sans la basse sont défendues.

Pour ce qui regarde la difficulté que les septièmes n'ont point de préparation, je dirai et je dois croire que Rameau connaissait assez bien quelles étaient les dissonances *naturelles* et les *artificielles ;* donc, comme les septièmes ci-dessus, dont M. Berlioz parle, sont le produit des accords fondamentaux, et qu'elles entrent dans la catégorie des *dissonances naturelles*, elles n'ont pas besoin de préparation, comme je l'ai démontré à M. Fétis, en parlant de son système philosophique ; par conséquent M. Berlioz, avant de juger et de critiquer Rameau, eût fait beaucoup mieux d'approfondir davantage la nature des dissonances pour distinguer celles qui sont obligées à la préparation. Il dit ensuite :

« Au chapitre de la préparation et de la résolution des dissonances de septièmes et de seconde, Rameau professe les idées généralement admises à ce sujet ; il ajoute seulement, et nous sommes fort de son avis, malgré l'opposition de l'Ecole harmonique moderne, que dans certains cas un accord de seconde peut se résoudre en faisant monter la supérieure pendant que l'autre demeure. »

Je demande à M. Berlioz où existe cette *Ecole harmonique moderne ?* Serait-ce en France ? Comment M. Berlioz se permet-il d'avancer de semblables assertions, puisque le principe sur lequel on fait apprendre l'harmonie aux jeunes élèves du Conservatoire de Paris est le plus ancien et le seul par lequel on ne pourra jamais apprendre ce que c'est que l'harmonie ? Comment un élève peut-il apprendre l'harmonie lorsque l'étude consiste à lui faire mettre le dessus sur des basses, et la basse sous des chants donnés, puisqu'il ne connaît pas le *principe*, la *nature*, la *progression* des accords, ni la note fondamentale des différents accords fondamentaux, ni même les différentes marches de la basse fondamentale, pour savoir ce que c'est que la *liaison*, l'*analogie* et les *rapports* qui doivent toujours exister entre les accords ? Cela est une vérité physique, car j'ai fait moi-même mes études d'après une telle méthode, et ce n'est qu'en Russie que, m'étant occupé à chercher le principe physique de toute l'harmonie dans les *phénomènes physiques* (principe dont la France est le berceau), et quoique à Trieste, où je composai plusieurs opéras avec grand succès, et où tous les artistes allemands de cette ville m'accordaient un savoir profond sur la théorie de l'harmonie, je me suis aperçu que toutes mes connaissances sur l'harmonie n'étaient jusqu'alors que des combinaisons d'accords sans principes et qui ne me donnaient aucune facilité pour analyser la véritable nature et la progression des accords.

Je sais que chaque pays a son école différente ; je sais aussi que dans la quantité infinie de ceux qui enseignent l'harmonie, il n'y en a pas deux qui le fassent

Digitized by Google

suivant la même méthode ou d'après le même principe; donc le nombre de ces écoles est infini. Cette école serait peut-être le produit du *Traité d'harmonie pratique* de Reicha, adopté pour apprendre l'harmonie au Conservatoire de Paris. Si on a cette opinion en France, il m'est permis de n'être pas du même avis. J'ai démontré physiquement, dans cette Introduction toute la faiblesse et le peu de profondeur de ce traité, peu propre à faire connaître l'harmonie et la nature des accords. Où se trouve donc cette *École moderne?*

On ne doit pas conclure de ce que j'avance, que je refuse d'accorder des connaissances profondes à une quantité d'artistes distingués; loin de là; je sais, au contraire, qu'en Allemagne mon système sera bien compris et bien jugé d'après les connaissances des musiciens de ce pays sur la basse fondamentale, comme aussi, en France, par tous ceux qui ont suivi le principe de Rameau.

M. Berlioz dit ensuite que « dans *certains cas* un *accord de seconde* peut se résoudre en faisant monter la note supérieure pendant que l'autre demeure. »

Ici M. Berlioz est dans l'erreur, car, dans un accord de seconde, la dissonance se trouvant à la basse, c'est à la basse de descendre, et la partie supérieure doit rester. Mais si M. Berlioz entend par accord de seconde l'*intervalle de seconde* qui se forme dans les parties supérieures de l'accord de *sixte ajoutée* sur la sous-dominante, entre l'*ut* inférieur et le *ré* supérieur, alors, pour être mieux compris, M. Berlioz doit dire l'*intervalle de seconde,* et jamais l'*accord de seconde,* car l'intervalle de seconde, dans ce cas, ne prend pas le nom d'accord de seconde, qui est tout autre chose que l'intervalle.

De plus, il dit que « *dans certains cas* un accord de seconde peut se résoudre en faisant monter la note supérieure pendant que l'autre demeure. »

Je demande à ce professeur quels sont *ces cas* et *combien il y en a?*

Comme j'ai démontré à M. Castil-Blase et à M. Fétis, parlant de l'accord de *sous-dominante,* que la quinte et la sixte sont à la fois *les deux dissonances de l'accord de sous-dominante,* c'est-à-dire que le premier est celui dont la sixte *monte* et la quinte *reste,* et le deuxième celui dont la sixte *reste* et la quinte *descend,* le *cas* de la résolution *ascendante* de l'intervalle de sixte est *unique,* et jamais *certain,* comme ce professeur le croit.

Il dit ensuite :

« Son accord de sixte ajoutée, qui se compose de tierce, quinte et sixte, n'a pas d'autre résolution. »

Que de puérilités! Est-ce que c'est Rameau qui a créé cet accord? Comment est-il possible que M. Berlioz ne sache pas que cet accord de *tierce, quinte* et *sixte* existait longtemps avant Rameau? Comment ce professeur ignore-t-il que cet accord de *tierce, quinte* et *sixte* se trouve aussi marqué sur la gamme harmonique publiée en France, la première fois en 1700, par Delaire? Même je dirai de plus que c'est cet accord qu'on a employé et qu'on emploiera toujours sur la sous-dominante, tant qu'il y aura de la musique.

Il dit ensuite :

« Cet accord, qu'il appelle encore accord de sous-dominante, n'est point,

Digitized by Google

suivant lui, le renversement d'un accord de septième. Ainsi *fa, la, ut, ré* ne vient pas de *ré, fa, la, ut;* c'est un accord spécial dont la dissonance est *ré*, qui, après avoir touché *ut*, se résout en montant sur la tierce *mi*, pendant que la basse fondamentale *fa*, sous-dominante, monte de quinte ou descend de quarte sur l'*ut* tonique. »

Est-ce que c'est Rameau qui a désigné cet accord par le nom de *sous-dominante?* En vérité, quelle réponse peut-on faire à de telles assertions? La seule que je trouve est la suivante : Si ce professeur trouve que l'accord de la sous-dominante est *différent*, et que celui de sixte ajoutée est un accord *particulier*, alors M. Berlioz ferait fort bien de mettre tous ces mots inutiles de côté, et de nous dire quel est l'accord de la *quatrième note* de la gamme, ainsi que de nous faire connaître la nature et le caractère de celui de *sixte ajoutée*, et par là toutes les discussions seraient finies.

Il dit ensuite :

« Dans le cas où *fa, la, ut, ré* serait un renversement de *ré, fa, la, ut*, il devrait, d'après la volonté de Rameau, se résoudre sur l'accord *sol*, en faisant alors descendre sur le *si*, l'*ut*, qui serait la vraie dissonance. »

Comme je vois que ce professeur n'a jamais connu ni le *principe*, ni la *nature*, ni même la *marche fondamentale* de l'accord de la sous-dominante, pour connaître les deux résolutions de cet accord sur les deux accords de la cinquième note, je lui donne le conseil de bien *relire* tout ce que j'ai dit dans cette Introduction, sur la nature de cet accord ; il est vrai que mon conseil est bien tardif pour M. Berlioz, mais quand il s'agit de connaître ce qu'on ignore, il vaut mieux tard que jamais.

Il dit après :

« Mais, dira-t-on, avant la résolution de l'accord *fa, la, ut, ré*, et pendant qu'on l'écoute, comment savoir de quelle nature il est, s'il a *fa* ou *ré* pour basse fondamentale, s'il est septième ou sixte ajoutée, puisque cela dépend uniquement de la résolution qu'on va lui donner sur l'accord d'*ut* ou sur celui de *sol*? En vérité, il n'y a aucun moyen, il faut attendre l'événement pour se prononcer, et demeurer jusque-là dans l'incertitude... dans la plus cruelle perplexité ! ! !

« Heureusement qu'en ceci encore il importe fort peu de savoir le nom de l'accord et celui de la basse fondamentale. »

Sur ce que M. Berlioz vient d'exposer, je dirai qu'*il est à plaindre d'être né musicien;* si j'étais à sa place, j'aurais abandonné cette profession. On me demandera peut-être par quelle raison M. Berlioz devrait quitter la musique? Elle est, ma foi, très forte, car si la seule résolution de l'accord *fa, la, ut, ré* produit sur lui tous ces malheureux effets d'*inquiétudes* et de *perplexités*, comment pourrait-il se sauver d'une double dose de tous ces mauvais effets, quand il saura que l'accord *si, ré, fa, la*, qu'il appelle *nouvel accord*, est aussi un accord à double emploi, puisqu'il a aussi deux notes fondamentales ainsi que deux résolutions différentes? c'est-à-dire, *sol* pour note fondamentale, dérivant de l'accord de neuvième majeure, dont la résolution se fait sur l'*ut*, et *si* comme

Digitized by Google

accord de septième mixte, dont la résolution se fait sur le *mi*, de manière que cet accord doit causer sur le physique de ce *pauvre professeur* les mêmes *inquiétudes*, les mêmes *perplexités* que celui de sous-dominante, comme on peut le reconnaître par l'application des mêmes phrases dont M. Berlioz s'est servi pour l'accord de sous-dominante, où il dit :

« Mais, dira-t-on, avant la résolution de l'accord *si, ré, fa, la*, et pendant qu'on l'écoute, comment savoir de quelle nature il est, s'il a *sol* ou *si* pour basse fondamentale, s'il est accord de *neuvième*, auquel on a retranché la note fondamentale, ou s'il est *septième mixte*, puisque tout cela dépend uniquement de la résolution qu'on va lui donner sur l'accord d'*ut* ou sur celui de *mi?* En vérité, il n'y a aucun moyen : il faut attendre l'événement pour se prononcer, et demeurer jusque-là dans l'inquiétude... dans la plus cruelle perplexité!!! »

Dites-moi, Messieurs les harmonistes et musiciens, si, toutes les fois que vous avez joué l'accord de *sous-dominante* et celui de *septième mixte*, vous avez jamais senti les mêmes *inquiétudes* et *perplexités* que ces deux malheureux accords produisent sur l'*âme sensible de M. Berlioz?* Dites-moi, avez-vous jamais cherché à connaître, avant la résolution de ces deux accords, quelle est leur note fondamentale?

Ce qu'il y a de plus *savant* et de plus *instructif* pour ceux qui désirent connaître la véritable nature des accords, c'est ce que ce professeur avance à la fin sur la nature de l'accord de sixte ajoutée, où il dit : « *Heureusement qu'en ceci encore il importe fort peu de savoir le nom de l'accord et celui de la basse fondamentale.* »

Cette conclusion est aussi persuasive que celle de Reicha sur la nature de la quarte, où il dit : « Au reste, il importe fort peu de savoir si la quarte est une consonnance ou une dissonance, pourvu qu'on sache l'employer dans la pratique. »

O malheureux novateurs! est-ce là votre manière de faire connaître ce que c'est qu'une *consonnance* et une *dissonance*, ainsi que la nature des accords?

Comment pourrait-il être indifférent pour un élève de connaître si la quarte est une *consonnance* ou une *dissonance*, tandis que tous les jours, entre tous les artistes, il y a des discussions très vives sur cette différence? Pourquoi importerait-il fort peu de connaître si l'accord de sous-dominante est un accord de *sixte ajoutée* ou de *septième*, lorsque cet accord, à cause de *son double emploi*, excita au temps de Rameau des discussions et des querelles très animées entre les artistes de la France, outre les erreurs qu'on a prodiguées et celles que M. Berlioz prodigue dans ce moment sur la nature de cet accord, sans aucun avantage pour les progrès de l'art?

Tout ce que je puis dire par rapport à la *savante critique* de M. Berlioz, sur le système de Rameau, se réduit aux observations suivantes :

Les raisons qui doivent obliger un artiste à faire l'analyse ou la critique d'un ouvrage sont les suivantes : 1° Faire connaître, par des exemples *physiques* et *fondamentaux*, si un système ou un traité d'harmonie est basé sur un faux prin-

Digitized by Google

cipe, pour *éviter* des règles ou des préceptes absurdes qui seraient *contre* le principe fondamental; et 2° celle d'attaquer toutes les *tartuferies* et *absurdités* que certains *écrivains* se permettent de publier sur les règles anciennes et modernes, pour faire valoir leurs ouvrages et leurs assertions, qui ne prouvent rien de physique.

Alors la critique devient intéressante et instructive pour ceux qui la lisent; mais entasser un déluge de phrases, remplir une quantité de pages sans rien dire, faire une infinité d'objections sans rien démontrer, c'est de la mauvaise foi, surtout en attaquant des hommes célèbres qui n'existent plus, pour faire croire à ceux qui ignorent l'harmonie qu'on a des connaissances profondes d'un art dont on n'a jamais connu le *principe* ni les *règles*.

D'ailleurs, si le but de M. Berlioz est celui de faire rejeter tous les systèmes et toutes les règles de l'harmonie, et de ne prendre pour juges, dans l'accroissement des *richesses musicales* (comme il l'a avancé plus haut), que l'*éducation*, la *culture* et la *civilisation excessive de notre oreille*, alors je laisse à juger à tous les artistes de l'état de barbarie dans lequel l'harmonie et ses règles pourront tomber en suivant un tel principe. Ainsi, si je me suis permis de faire une analyse critique sur le Traité pratique de Reicha, ainsi que sur les assertions de MM. Fétis et Berlioz, c'était pour défendre mon propre système, puisqu'il dérive du même principe que celui de Rameau; mais pour tout ce que j'ai trouvé de mauvais et de faux chez ces Messieurs, je l'ai prouvé par mes *analyses* et mes *exemples;* et comme j'ai cru que cela n'aurait pas été suffisant pour bien convaincre le lecteur, je me suis trouvé dans l'obligation de démontrer par d'*autres exemples* la manière de corriger les fautes, d'après le principe et les règles fondamentales de mon système.

Si je ne m'étais pas senti assez de connaissances pour combattre ces antagonistes de la basse fondamentale, j'aurais gardé le silence, comme cela devrait être chaque fois qu'on ne peut pas s'appuyer sur ses propres connaissances ou sur des preuves positives.

Ce que je viens de dire et ce que j'ai prouvé dans la seconde partie de cette Introduction sur la nature de l'accord de *sous-dominante* ou de *sixte ajoutée*, suffira, je crois, pour faire connaître aux novateurs la nature et la manière d'employer l'accord de *sixte ajoutée*, jusqu'à présent la pierre de touche de la plus grande partie des fabricateurs de systèmes, et surtout de ceux qui en parlent.

Relativement à ce que ce professeur dit sur la nature des accords par *supposition*, je n'en parlerai pas, par la raison qu'il regarde ce genre d'accords, dans son *harmonie moderne*, comme des accords parfaits sur lesquels on a prolongé une ou deux notes de l'accord précédent; tandis que ce genre d'harmonie, d'après la manière dont je le traite dans les seconde, troisième et quatrième parties de l'harmonie compliquée, est le prolongement de toutes les notes d'un accord, soit de *dominante tonique*, soit de *dominante simple* avec tierce mineure; soit de *neuvième*, ainsi que de *septième diminuée*, sur une basse étrangère ou supposée au-dessous de l'accord prolongé; soit d'une *tierce*, d'une *quinte* et

Digitized by Google

d'une *septième* au-dessous de la note fondamentale, sur lesquelles les accords prolongés peuvent faire sur la basse opposée *autant de résolutions diverses* qu'il y a d'accords sur les différents intervalles de la gamme. En un mot, c'est dans le Code où l'on verra que ces accords ne se démontrent pas avec des paroles; mais il faut des pièces d'harmonie pour indiquer la marche et la manière de les employer pour leur faire produire les différentes résolutions sur la même basse supposée. Ce que je puis dire sur la nature de ces accords, c'est que l'harmonie en est très compliquée, le genre inconnu, l'effet beau et majestueux.

M. Berlioz dit, à la fin de sa fameuse critique :

« Mais il serait fastidieux de pousser plus loin cette étude de la théorie de Rameau, et nous ne croyons pas qu'il puisse résulter des détails que nous omettons le moindre avantage pour le lecteur. Il suffit sans doute d'avoir indiqué le système, et son idée mère, et ses conséquences, et le labyrinthe d'erreurs et de contradictions où l'auteur, en partant d'un principe extra-musical, ne pouvait manquer de s'égarer. »

Il est très vrai que cette étude du système de Rameau, d'après la manière dont M. Berlioz l'a indiquée, devient fastidieuse ; mais je trouve encore qu'elle était *insipide* et de nulle utilité, soit pour les progrès de l'art, soit pour le lecteur, puisque tout ce que M. Berlioz a dit n'était pas une *étude*, comme il prétend, mais un déluge d'*erreurs* et de mots qui, ne prouvant rien, étaient en même temps contraires aux véritables règles de l'harmonie. Mais si le système de Rameau avait été indiqué par toute autre personne, il en serait résulté de grands avantages pour l'art, ainsi que pour M. Berlioz même.

Puisque M. Berlioz dit que *Rameau étant parti d'un principe extra-musical, il ne pouvait manquer de s'égarer*, je dirai que le principe d'où Rameau est parti est le *seul* et *unique* pour connaître le principe physique de toute l'harmonie; que Rameau se soit *égaré*, c'est la *seule* et *unique* assertion que ce professeur a dite de vrai dans toute sa savante critique, car Rameau, voulant *trouver entre la musique et les autres sciences des rapports chimériques*, a laissé ses ouvrages incomplets et remplis de contradictions.

CONCLUSION.

Tout homme possède le droit de réfuter un système ou de faire une analyse critique de toutes les assertions tendant à *dénaturer* le véritable principe et les règles de l'harmonie, mais il contracte par là l'obligation d'opposer un autre système et de prouver la vérité du principe sur lequel le sien est basé ; ce système ou Code, qui prouvera physiquement la véritable *génération*, la *nature* et la *progression* des accords ainsi que toute l'*harmonie*, sera bientôt publié. En ce qui concerne la critique à laquelle je me livre dans cette Introduction, d'après la vérité de mes analyses et mes exemples fondamentaux, je crois m'être acquitté d'un devoir vis-à-vis des artistes et de tous ceux qui ont suivi les principes de Rameau; *je leur recommande l'appréciation des réfutations critiques de*

Digitized by Google

cette Introduction. Mais si quelque antagoniste des véritables règles de l'harmonie et de la basse fondamentale voulait encore faire des objections sur quelque chapitre de cette Introduction, je le prie de les publier en *signant son nom* ; et quoique par la distance mes réponses puissent être tardives, je me ferai toujours un devoir, dans l'intérêt des progrès de l'art, de répondre à toutes les erreurs et aux assertions erronées des novateurs et des antagonistes de la basse fondamentale, pour prouver d'une manière satisfaisante et physique le peu de connaissances que l'on a eu jusqu'à présent de la véritable harmonie.

Saint-Pétersbourg, le 6 décembre 1845.

NICOLAS GIULIANI.

FIN DE L'INTRODUCTION.

Digitized by Google

TABLE DES CHAPITRES

CONTENUS

DANS LE CODE D'HARMONIE

OU NOUVEAU SYSTÈME DE BASSE FONDAMENTALE.

LIVRE PREMIER.

CHAPITRE I.

Génération de l'*accord parfait* majeur.

CHAPITRE II.

Génération des *trois accords parfaits* sur lesquels la gamme ou règle d'octave a été basée.

CHAPITRE III.

Génération des sept notes de la gamme, modèle d'*ut* majeur.

CHAPITRE IV.

Exemples des intervalles *simples*, *redoublés* et *composés*.

CHAPITRE V.

Exemples du ton majeur et mineur, ainsi que des demi-tons majeurs et mineurs, et du quart de ton majeur ou enharmonique.

CHAPITRE VI.

Noms par lesquels on désigne les intervalles de la gamme.

CHAPITRE VII.

Distance invariable que la nature a donnée aux intervalles de la gamme.

CHAPITRE VIII.

Génération des consonnances, ainsi que les propriétés que renferme l'intervalle de l'octave.

CHAPITRE IX.

Expérience physique d'après laquelle la *théorie des accords a été basée* pour connaître le nombre des vibrations, ainsi que les rapports qui passent entre tous les intervalles harmoniques.

CHAPITRE X.

Des intervalles consonnants et dissonants, ainsi que leurs rapports.

Digitized by Google

CHAPITRE XI.

Produit des intervalles consonnants et dissonants qui se trouvent dans l'octave, avec leurs renversements.

CHAPITRE XII.

Origine des deux modes.

CHAPITRE XIII.

Des notes principales du mode, d'après la marche ou suite des quintes.

CHAPITRE XIV.

Ressemblance de notre gamme avec les tétracordes des Grecs.

CHAPITRE XV.

Harmonie naturelle des deux tétracordes qui composent notre gamme.

CHAPITRE XVI.

Comment la nature lie les accords par la suite des quintes.

LIVRE DEUXIEME.

CHAPITRE I.

Origine des deux dissonances naturelles.

CHAPITRE II.

Origine du double emploi de la sixte dissonante ou ajoutée.

CHAPITRE III.

Gamme qu'on a pratiquée jusqu'à présent.

CHAPITRE IV.

Formation de la véritable gamme ascendante du mode majeur.

CHAPITRE V.

De la gamme descendante du mode majeur.

CHAPITRE VI.

De la gamme ascendante du mode mineur.

CHAPITRE VII.

De la gamme descendante du mode mineur et des variations qu'on y rencontre.

LIVRE TROISIEME.

CHAPITRE I.

Génération de tous les accords fondamentaux de notre système.

Digitized by Google

CHAPITRE II.

De tous les accords fondamentaux, avec leurs *renversements* et leurs *résolutions*.

CHAPITRE III.

De l'accord de sixte augmentée avec la tierce et la quinte.

CHAPITRE IV.

De l'accord de quinte augmentée.

CHAPITRE V.

De l'accord de septième majeure.

CHAPITRE VI.

Des fautes que l'on fait en employant l'accord de sixte dissonante et celui de septième mixte, dans la pratique.

LIVRE QUATRIEME.

RÈGLES DE LA BASSE FONDAMENTALE.

LIVRE CINQUIEME.

CHAPITRE I.

Des différentes cadences.

CHAPITRE II.

Des ressources harmoniques, ou manière d'employer les différentes cadences changeant la tonique avec les différents accords fondamentaux.

LIVRE SIXIEME.

CHAPITRE I.

De la modulation.

CHAPITRE II.

Modulations, ou manière de passer de l'accord d'*ut* dans tous les tons, et de revenir à l'*ut*, avec le seul accord intermédiaire de *dominante* tonique.

CHAPITRE III.

Mêmes modulations avec l'accord intermédiaire de *sixte sensible*.

CHAPITRE IV.

Mêmes modulations par le moyen des accords intermédiaires de *septième diminuée* et celui de *septième mixte*, lesquels étant les deux accords fondamentaux *en seconde de ceux de neuvième mineure* et de *neuvième majeure*, celui de septième diminuée fera résolution sur des accords en mineur, et celui de septième mixte sur des accords en mode majeur.

Digitized by Google

CHAPITRE V.

Modulations passant aussi du mode d'*ut* dans tous les modes, pour revenir à *ut*, où chacune de ces modulations aura deux exemples, dont l'un fera sa cadence finale avec l'accord de *sixte dissonante* et l'autre avec celui de *sixte augmentée* avec tierce et quinte, pour donner une parfaite connaissance aux élèves sur la manière d'employer ces deux accords dans la pratique, surtout le premier qui est la pierre de touche de tous les compositeurs et harmonistes.

CHAPITRE VI.

Règle fondamentale pour improviser les modulations les plus compliquées.

CHAPITRE VII.

Marches de la basse pour improviser les différentes modulations.

CHAPITRE VIII.

Du genre *enharmonique*, ou manière de passer *subitement* de l'accord de *septième diminuée* dans tous les modes connus, sans exception.

LIVRE SEPTIEME.

DES PROGRESSIONS.

CHAPITRE I.

Des progressions diatoniques.

CHAPITRE II.

Des progressions chromatiques. — Ce que c'est que progression chromatique.

CHAPITRE III.

Progression suivie de tierces descendantes qui, à chaque deux accords, donne le mode majeur suivi de son relatif en mineur. — Progression suivie de tierces ascendantes qui donne le mode mineur et son relatif en majeur. — Progressions de quintes ascendantes et de quintes descendantes.

CHAPITRE IV.

Des différentes progressions chromatiques.

CHAPITRE V.

Manière ou mécanisme de produire, sur *une seule* progression de basse fondamentale, tous les accords dissonants connus, ainsi que toutes les prolongations possibles avec doubles et triples dissonances, dont chaque accord et chaque prolongation forme autant de progressions d'accords et de prolongations différentes des plus compliquées.

CHAPITRE VI.

Remarques fondamentales sur les changements enharmoniques.

CHAPITRE VII.

Des progressions et ressources chromatiques enharmoniques.

Digitized by Google

LIVRE HUITIEME.

DES DISSONANCES ARTIFICIELLES.

CHAPITRE I.

Remarques sur les prolongations.

CHAPITRE II.

Contre-point de la première espèce, ou manière de *préparer* et *résoudre* toutes les dissonances artificielles à deux parties.

CHAPITRE III.

Contre-point de la seconde espèce.—Les mêmes prolongations avec les sons qui sont dus d'après la nature pour *accompagner* les différentes dissonances ou notes prolongées.

CHAPITRE IV.

Contre-point de la troisième espèce.— Les mêmes prolongations à quatre et cinq parties, ainsi que leurs renversements où se produisent les doubles et triples dissonances.

LIVRE NEUVIEME.

DE L'HARMONIE COMPLIQUÉE

OU PROLONGATIONS DES ACCORDS FONDAMENTAUX PAR SUPPOSITION.

CHAPITRE I.

Remarques sur les accords par supposition, et des différentes espèces d'accords par supposition.

CHAPITRE II.

Des accords par supposition de la première espèce. — Harmonie où se produisent les accords de *cinquième majeure*, de *septième majeure* et de *neuvième*.

CHAPITRE III.

Progression d'accords par supposition de septième majeure, ne faisant repos parfait qu'à la dernière mesure.

CHAPITRE IV.

Des accords par supposition de la seconde espèce. — Harmonie *compliquée* de *neuvième* et *onzième*, dont l'accord fondamental est celui de *septième simple* ou de septième avec *tierce mineure*, faisant sa résolution avec l'accord de *première*, de *seconde*, de *quatrième*, de *cinquième* et de *septième* note, suivie d'une analyse fondamentale sur toutes les différentes résolutions.

Digitized by Google

CHAPITRE V.

Autre exemple avec le même accord fondamental, faisant sa résolution avec l'accord de *première*, de *seconde*, de *troisième*, de *quatrième*, de *cinquième* et de *septième* note.

CHAPITRE VI.

Exemple de l'harmonie compliquée de la troisième espèce, dont l'accord fondamental est celui de *septième diminuée* donnant l'accord par supposition de *cinquième majeure* et celui de *septième majeure* et *sixte mineure*.

CHAPITRE VII.

Harmonie compliquée de la quatrième espèce dont l'accord fondamental est celui de *neuvième majeure* qui, sur la note par supposition, qui est une septième majeure au-dessous, donne l'accord de *septième* majeure, *neuvième* majeure, *onzième* et *treizième* qui, formant une progression, fait son repos parfait au dernier accord.

CHAPITRE VIII.

Harmonie compliquée de la cinquième espèce dont l'accord fondamental est celui de *septième* avec *tierce mineure*, dont la basse supposée étant une *septième au-dessous*, fait sa résolution sur la *première*, la *seconde*, la *quatrième*, la *cinquième* et la *septième* note.

CHAPITRE IX.

Manière d'employer l'accord de *septième diminuée*, donnant l'accord par supposition de cinquième majeure, de septième majeure, neuvième et onzième, qui revient à l'accord de quarte, cinquième majeure, septième majeure et neuvième.

LIVRE DIXIEME.

CHAPITRE I.

De la fausse relation.

CHAPITRE II.

Analyse de cette question : Si c'est l'harmonie qui produit la mélodie, ou si c'est la mélodie qui suggère l'harmonie.

CHAPITRE III.

De l'absurdité du principe de faire apprendre l'harmonie aux élèves sur des chants donnés, ou de mettre le chant sur des basses données.

CHAPITRE IV.

Fin de la lettre de d'Alembert écrite à Rameau sur une critique faite par ce dernier, ainsi que sur le rapport : Si c'est la mélodie qui sort de l'harmonie, ou si c'est la mélodie qui suggère la basse fondamentale, d'où l'harmonie dérive. — Réponse de Rameau.

FIN DE LA TABLE.

Digitized by Google

OCT 14 1932

Digitized by Google